Vierteljahrss... für Musikwissen...

Generated by Google

LELAND·STANFORD·JVNIOR·VNIVERSITY

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Vierteljahrsschrift

für

MUSIKWISSENSCHAFT.

Herausgegeben von

Friedrich Chrysander, Philipp Spitta

und

Guido Adler.

Sechster Jahrgang

Preis 12 Mark.

LIBRARY

Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel

1890.

Digitized by Google

270370

STANFORD LIBRARY

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.

Digitized by Google

Inhalt.

I. Selbständige Abhandlungen.

Seite

Shohé Tanaka.
Studien im Gebiete der reinen Stimmung 1

Eduard Jacobs.
Zwei harzische Musiktheoretiker des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts.
1. Autor Lampadius 91
2. Heinrich Baryphonus 111

R. von Liliencron.
Das *Non moriar* aus Luther's »schönem *Confitemini*« 123

F. A. Voigt.
Reinhard Keiser. 151

G. Münzer.
Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts 204

Oswald Koller.
Versuch einer Rekonstruktion der Notenbeispiele zum elften Kapitel von Franco's Ars cantus mensurabilis 242

Victor Schmidt-Ernsthausen.
Über die Musik der Eingebornen von Deutsch Neu-Guinea 268

R. v. Liliencron.
Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert. 309

Ant. Fr. Walter.
Die ethisch-pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles. 388

Reinhard Kade.
Christoph Demant 469

Heinrich von Herzogenberg.
Tonalität 553

II. Kritiken und Referate.

Heinrich von Herzogenberg.
P. Piel. Harmonie-Lehre 133

Phillip Spitta.
Adolf Prosnitz. Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts 137

Digitized by Google

Seite

Franz Munker.
Oswald Koller. Klopstockstudien. 1. Klopstock als musikalischer Aesthetiker. 2. Klopstock's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern . . . 144
J. P. N. Land.
Julien Tiersot. Musiques Pittoresques 275
Hans Müller.
Gustave Vallat. Études d'histoire, de moeurs et d'art musical sur la fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle d'après des documents inédits 278
Heinrich von Herzogenberg.
Alfred Michaelis. Speziallehre vom Orgelpunkt. Eine neue Disziplin der musikalischen Theorie als Vorstudie zur Fuge 291
P. U. Kornmüller O. S. B.
Philipp Spitta. Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter. (Nebst Entgegnung des Verfassers) 293
Oskar Fleischer.
Johannes Bolte. Der Bauer im deutschen Liede 416
Emil Vogel.
Antoine Vidal. La Lutherie et les Luthiers. 417
Emil Vogel.
Corrado Ricci. I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII 422
Oskar Fleischer.
The musical notation of the middle ages . . . prepared for the membres of the plainsong and mediaeval music society 424
Philipp Spitta.
Zur Ausgabe der Kompositionen Friedrichs des Großen 430
Carl Stecker.
Carl Stecker. Kritische Beiträge zu einigen Streitfragen in der Musikwissenschaft. 437
Hans Müller.
J. B. Weckerlin. Nouveau Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens, avec illustrations et airs notés 583

III. Notizen.

Zu S. 123 f 308
Nachtrag zu den Psalmenkompositionen von Statius Olthof. 466
Zum Liede »Van liefden comt groot liden« bezw. »Es wonet liebe bei liebe«. 586
Noch einmal Reinhard Keiser 588

IV. Musikalische Bibliographie.

Von F. Ascherson 590

V. Namen- und Sachregister.

Von Max Seiffert. 609

Digitized by Google

Studien im Gebiete der reinen Stimmung.

Von

Shohé Tanaka.[1]

Die im Folgenden niedergelegten Untersuchungen gliedern sich in vier Abschnitte:

I. Über das reine Tonsystem.

II. Über ein reingestimmtes Harmonium.

III. Die ältere harmonische Kunst im Lichte der reinen Stimmung.

IV. Zur Geschichte der temperirten und reingestimmten Tasteninstrumente in früheren Jahrhunderten.

Die hier zur Behandlung gelangenden Gegenstände bilden anscheinend selbständige und in sich geschlossene Gebiete, jedoch sind sie, wie man bei näherem Eingehen erkennen wird, durch ein inneres Band mit einander verknüpft. Von der Anordnung nach zeitlicher Folge habe ich aus dem Grunde Abstand genommen, weil die obige Reihenfolge den Weg wiederspiegelt, den ich selbst bei meinen Forschungen betreten habe.

Auch insofern dürfte dies zweckmäßig sein, als im Laufe der Darlegung die in einem Abschnitte gewonnenen Ergebnisse in den folgenden Verwendung finden können.

---

[1] Der Herr Verfasser ist ein Japaner aus Awaji, welcher sich seit 5 Jahren in Berlin aufhält und auf der Universität daselbst Naturwissenschaften und Musik studirt hat. Dr. Shohé Tanaka dürfte der erste seines Volkes sein, welcher sich nicht nur mit der europäischen Musik gründlich vertraut gemacht hat, sondern auch deren Wissenschaft durch eigene Forschungen mit Erfolg zu fördern sucht.
D. H.

Digitized by Google

I. Über das reine Tonsystem.

Das Tonmaterial, dessen sich die heutige Harmonie bedient, ist schon mehrfach untersucht worden, so dass ich bei den folgenden Betrachtungen mich auf das Nothwendigste beschränken kann.

Die Tonschrift und das Tonmaterial.

In der Bezeichnung der Töne werde ich mich des Verfahrens bedienen, welches zuerst von M. Hauptmann[1] eingeführt, dann von A. von Oettingen[2] wesentlich verbessert und später von fast allen Theoretikern angenommen und gebraucht wurde. Dasselbe hat vor anderen ähnlichen Methoden namentlich den Vortheil für sich, dass es, indem alle arithmetischen Berechnungen der Tonverhältnisse vermieden werden, bei weitem übersichtlicher und musikalischer ist als jene Methoden; man kann hierdurch die verschiedenen Umwandlungen der Tonhöhen des reinen Systems in leicht verständlicher Weise verfolgen.

Fangen wir nun von einem bestimmten Ton c an, und schreiten wir in reinen Quinten (Verhältniss der Schwingungszahlen $^3/_2$) auf- und abwärts fort, so erhalten wir, nachdem die Töne, hier wie überall, durch Oktavenschritte auf die Grenzen einer Oktave reducirt sind[3], folgende Reihe der mit einfachen Buchstaben bezeichneten Töne:

aufwärts: *c*, *g*, *d*, *a*, *e*, *h*, *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*,
eis, *his*, *fisis*, *cisis* . . . . . .

abwärts: *c*, *f*, *b*, *es*, *as*, *des*, *ges*, *ces*, *fes*,
bb, *eses*, *ases*, *deses* . . . . .

Diese Reihe wollen wir die ursprüngliche Quintenreihe oder auch pythagoreische Reihe nennen.

Nehmen wir nun die reingestimmte Obergroßterz (Verhältniss der Schwingungszahlen $= {}^5/_4$) von c, so ist dies nicht der schon oben aufgefundene Ton e, sondern ein anderer, welcher ein wenig tiefer liegt; unterscheiden wir diesen neuen Ton von jenem durch einen Strich unter dem ihn bezeichnenden Buchstaben e (also $\underline{e}$), so heißt der Durdreiklang auf c

$$c - \underline{e} - g.$$

[1] »Die Natur der Harmonik und der Metrik«. Leipzig 1853.

[2] »Harmoniesystem in dualer Entwickelung«. Dorpat 1866.

[3] Hierdurch hat man den Vortheil, daß die Anzahl der zur Anwendung kommenden konsonanten Intervalle auf drei reduzirt wird, nämlich auf die Quinte, die gr. Terz und die kl. Terz.

Digitized by Google

Hierbei hat die Schwingungszahl von $\underline{e}$, als Terz zu c — wenn man die Schwingungszahl von c gleich 1 setzt — den numerischen Werth $^5/_4$, während die von e, als vierte Quinte von c, den Werth $\left(\frac{3}{2}\right)^4 \cdot \frac{1}{4}$ besitzt. Mithin ist in Schwingungszahlen

$$\frac{e}{\underline{e}} = \left(\frac{3}{2}\right)^4 \cdot \frac{1}{4} \cdot \frac{4}{5} = \frac{81}{80}.$$

Da dieses Verhältniss immer dasselbe bleiben muss, von welchem Tone man ausgehen mag, so ist die Obergroßterz irgend eines Tones um ein kleines Intervall $\frac{81}{80}$ — »Syntonisches Komma« oder bloß »Komma« genannt — tiefer als dessen vierte Quinte, oder mit anderen Worten, es bedeutet der Strich unter einem Buchstaben eine Vertiefung der Tonhöhe um ein Komma.

Die Obergroßterz von g wird, wie oben, h sein, welches zugleich die Quinte von $\underline{e}$ sein muss. Durch Quintenfortschreitungen vom Tone $\underline{e}$ aus erhalten wir die folgenden Tonreihen:

aufwärts: $\underline{e}$, $\underline{h}$, $\underline{fis}$, $\underline{cis}$, $\underline{gis}$, $\underline{dis}$, $\underline{ais}$, $\underline{eis}$,
$\underline{his}$, $\underline{fisis}$, ...

abwärts: $\underline{e}$, $\underline{a}$, $\underline{d}$, $\underline{g}$, $\underline{c}$, $\underline{f}$, $\underline{b}$, $\underline{es}$, $\underline{as}$,
$\underline{des}$, $\underline{ges}$, ...

Diese nennen wir die erste Obergroßterzreihe oder einfach die erste Oberterzreihe.

Die große Oberterz von $\underline{e}$ wird gis heißen, wodurch angedeutet wird, daß der letzte Ton ein Komma tiefer ist als der Ton $\underline{gis}$ aus derselben Reihe der Quinten, wozu $\underline{e}$ gehört. Von diesem Tone aus erzeugen wir durch Quintenfortschreitungen folgende Reihe von Tönen, welche resp. die reinen großen Terzen der zuletzt aufgestellten Tonreihe sind:

aufwärts: $\underline{\underline{gis}}$, $\underline{\underline{dis}}$, $\underline{\underline{ais}}$, $\underline{\underline{eis}}$, $\underline{\underline{his}}$, $\underline{\underline{fisis}}$,
$\underline{\underline{cisis}}$, $\underline{\underline{gisis}}$, $\underline{\underline{disis}}$, ...

abwärts: $\underline{\underline{gis}}$, $\underline{\underline{cis}}$, $\underline{\underline{fis}}$, $\underline{\underline{h}}$, $\underline{\underline{e}}$, $\underline{\underline{a}}$, $\underline{\underline{d}}$, $\underline{\underline{g}}$,
$\underline{\underline{c}}$, $\underline{\underline{f}}$, ...

Diese wird die zweite Obergroßterzreihe oder einfach die zweite Oberterzreihe.

Von $\underline{\underline{gis}}$ aus können wir noch die große Oberterz nehmen und daraus durch Quintenfortschreitungen eine Tonreihe $\underline{\underline{his}}$, $\underline{\underline{fisis}}$. . . . . erhalten, u. s. f. Die so erzeugten Töne sind sämmtlich von ein-

Digitized by Google

ander verschieden, denn man kann weder durch Quintenschritte von einem Tone aus zu dessen reinen Terzen gelangen, noch umgekehrt durch Fortschreitungen in reinen Terzen Quinttöne erzeugen.

In ähnlicher Weise können wir, von dem ursprünglichen Tone c ausgehend, einen Kleinterzschritt, oder was dasselbe bedeutet, von dessen Quinte g aus den richtigen Untergroßterzschritt erzeugen und in ähnlicher Weise Töne erhalten, welche in den schon aufgestellten Tonreihen nicht enthalten sind. Wir finden, daß die kleine Terz von irgend einem Tone ein Komma höher liegt, als dessen dritte Quarte, und dem entsprechend unterscheiden wir den ersten Ton durch einen Strich über dem entsprechenden Buchstaben. Dies kann folgendermaßen bewiesen werden. Der Ton es ist die dritte Unterquinte und $\overline{es}$ die kleine Terz von demselben Tone c. Die Intervalle $\overline{es}-g$ und $es-\underline{g}$ sind als reine große Terzen einander gleich; aber da $\underline{g}$ ein Komma tiefer liegt als g, so muss es um ein ebenso großes Intervall tiefer sein als $\overline{es}$. Der Ton $\overline{b}$, die Quinte von $\overline{es}$ und zugleich die kleine Terz von g, ist ein Komma höher als b, die zweite Unterquinte von c, u. s. w.

Indem wir, von es ausgehend, reine Quintenschritte vornehmen, erhalten wir:

aufwärts: $\overline{es},\ \overline{b},\ \overline{f},\ \overline{c},\ \underline{\overline{g}},\ \overline{d},\ \overline{a},\ \overline{e},\ \ldots\ldots$
abwärts: $es,\ as,\ \underline{des},\ \underline{ges},\ \underline{ces},\ \underline{fes},\ bb,\ \ldots\ldots$

Die kleine Terz von $\overline{es}$ heißt analog $\overline{\overline{ges}}$, aus welcher man noch eine Quintenreihe erzeugen kann, wie folgt:

aufwärts: $\overline{\overline{ges}},\ \overline{\overline{des}},\ \overline{\overline{as}},\ \overline{\overline{es}},\ \overline{b},\ \overline{f},\ \ldots\ldots$
abwärts: $\overline{\overline{ges}},\ \overline{\overline{ces}},\ \overline{\overline{fes}},\ \overline{bb},\ \overline{eses}\ \overline{ases},\ \ldots\ldots$

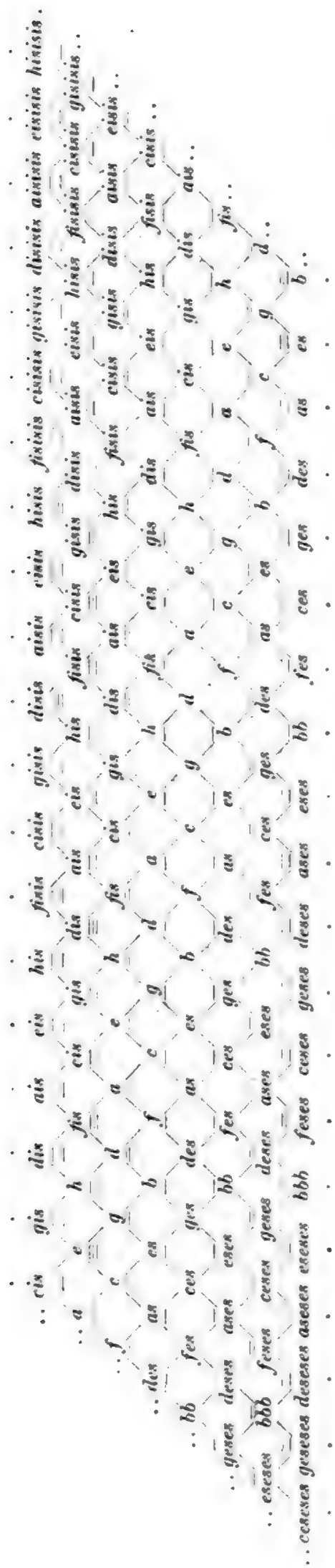
u. s. f.

Das Tonmaterial[1], welches wir durch Quinten- und Terzen-Fortschreitungen von dem Tone c aus gewonnen haben, lässt sich akkordisch[2] zusammenstellen wie in Tabelle I.

[1] Man findet die numerische Berechnung der wichtigsten Töne dieses Systems in Herrn M. W. Drobisch's Schrift »Über reine Stimmung und Temperatur der Töne«, in den Berichten der math.-phys. Klasse der Königl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften für 1877.

[2] Herr Alex. J. Ellis hat in einer lehrreichen Abhandlung »The musical Duodenes«, Proceedings of the Royal Society of London, Bd. 23. 1874, eine ähnliche Zusammenstellung vorgeschlagen. Er schreibt die Quintenfolge in eine Kolumne von unten nach oben, und die Großterzfolge in Horizontallinien von links nach rechts. Nach seiner Schreibweise lassen sich die zwölf nächst-ver-

Tabelle I.



In dieser Tabelle sind die Quintenfolgen in wagerechter Linie von links nach rechts angeordnet. Die verschiedenen Tonreihen werden so übereinander gelegt, daß die Töne in diagonaler Richtung immer in reinen Terzen fortschreiten und zwar hat man von links unten nach rechts oben, oder umgekehrt, die großen Terzen und von links oben nach rechts unten, oder umgekehrt, die kleinen Terzen. Diese Tabelle kann man nach allen Richtungen hin beliebig ausdehnen, doch ist der Tonbereich, in welchem die heutige Musik sich bewegt, ein beschränkter, und wir brauchen deshalb unsere Aufmerksamkeit zunächst nur auf die tabellarisch unmittelbar benachbarten Töne des ursprünglichen *c* zu lenken.

Gebrauch der Tabelle.

Der Dur- oder Molldreiklang eines beliebigen Tones ist aus der Tabelle mit großer Leichtigkeit zu

---

wandten Töne von *c*, welche er »Duodene« von *c* nennt, in unserer Buchstabenbezeichnung folgendermaßen darstellen:

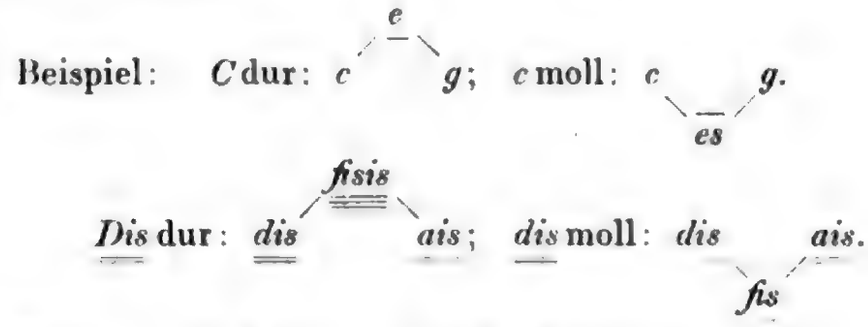
b	*d*	*fis*
es	*g*	*h*
as	*c*	*e*
des	*f*	*a*

Für den Druck eignet sich dies System ganz vorzüglich.

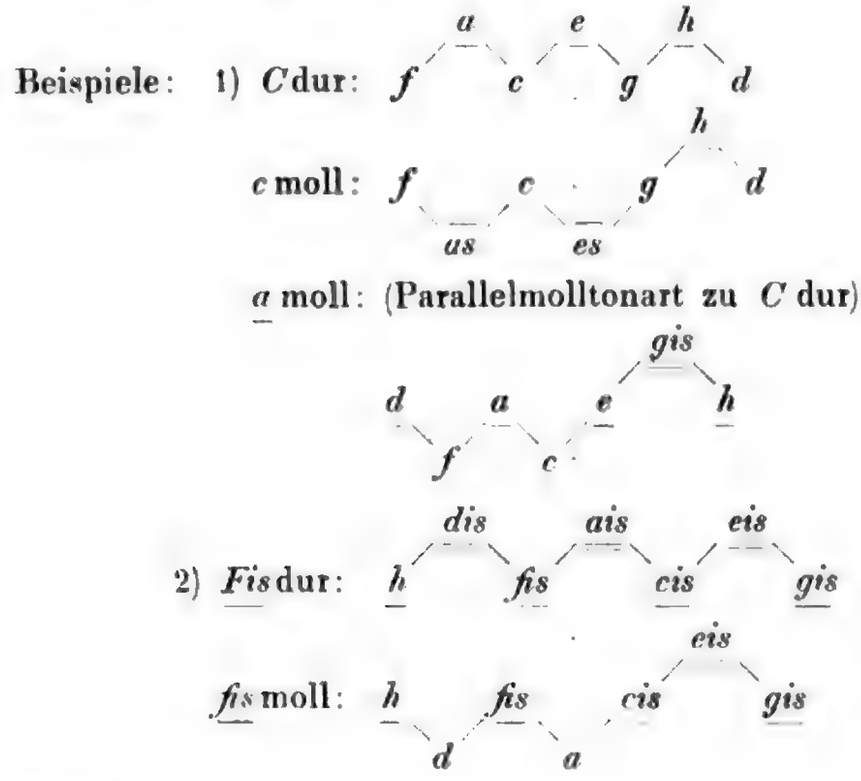
Auch giebt Herr Hostinsky eine der obigen Tabelle ähnliche Zusammenstellung in seiner Schrift »Ein Beitrag zur ästhetischen Begründung der Harmonielehre«. Prag 1879, S. 67.

Digitized by Google

finden. Hierfür nehme man den nächsten Ton aus der horizontalen Reihe und füge einen zwischenliegenden Ton aus der oberen oder unteren Reihe hinzu, je nachdem man den Dur- resp. Molldreiklang zu haben wünscht.



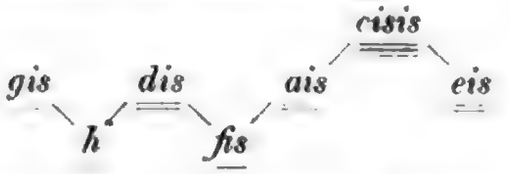
Ebenso einfach lassen sich die Tonleitern, welche, nach der seit Zarlino's Zeit üblichen Bestimmungsweise[1], aus den Tönen der Dreiklänge auf der Tonika, der Unterdominante und der Oberdominante bestehen, in akkordischer Aufeinanderfolge niederschreiben. Für die Durskala nehme man von der Unterdominante anfangend vier auf einander folgende Quinten und die zwischenliegenden Terzen aus der oberen Reihe. In der Mollskala dagegen werden die ersten zwei Terzen der unteren Reihe und die letzte der oberen entnommen.



[1] Vergl. den dritten Abschnitt dieser Abhandlung. S. 43—46.

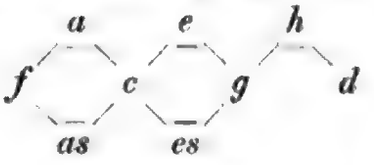
Digitized by Google

dis moll (Parallelmolltonart zu *Fis* dur):

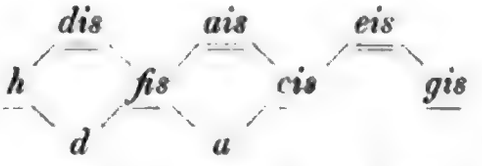


Die Töne der Hauptdurtonart und deren gleichnamiger Molltonart lassen sich folgendermaßen gruppiren:

für *C*:

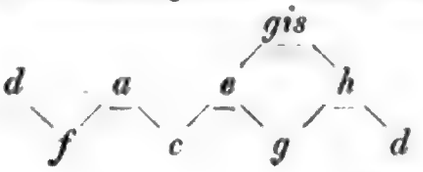


für *Fis*:

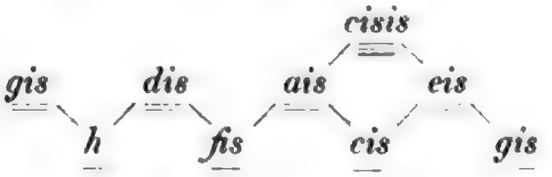


und gleichfalls die Töne der Hauptdur- und Parallelmolltonart:

für *C*:

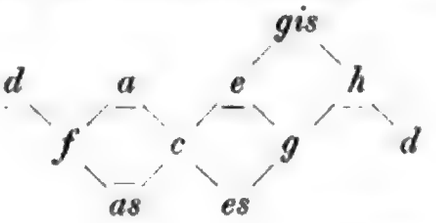


für *Fis*:

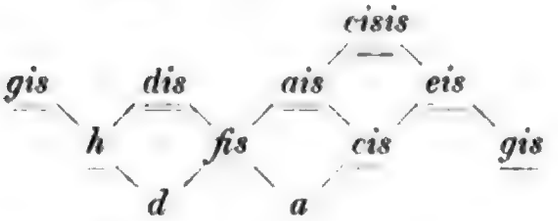


Ferner können die drei verwandten Tonarten folgendermaßen zusammengestellt werden, indem sie zu einer Gruppe verschmolzen werden:

für *C*:



für *Fis*:



Wenn die Oberdominant-Tonarten hinzutreten, so erweitert sich die Gruppe um wenige Töne nach rechts, ebenso für die Unterdominant-Tonarten nach links. Man ersieht hieraus, daß die Tonleiter in dieser akkordischen Zusammenstellung auf irgend einem

Digitized by Google

Tone gleich aus der Tabelle durch Anwendung des oben dargelegten Ganges zu erhalten ist, und daß man zu diesem Zweck die Tonleiter sozusagen nur aus der Tabelle fertig auszuschneiden braucht.

Schismatische Verwechselung.

Wir haben bisher die Töne durch reine Oktaven-, Quinten- und Terzenschritte aus einem ursprünglichen Tone abgeleitet und haben gefunden, daß die Anzahl derselben unbegrenzt ist. Da nun für die praktische Musikausübung die Anzahl der Tonstufen in einer Oktave jedenfalls beschränkt sein muß, so wird es nunmehr darauf ankommen zu untersuchen, ob nicht Töne vorhanden sind, welche, obgleich numerisch verschiedenartig bestimmt, dennoch einander so nahe kommen, daß unser Gehör sie nicht mehr von einander zu unterscheiden vermag. Und in der That müssen einige solcher Töne innerhalb der Grenzen des Ununterscheidbaren zusammenfallen.

Zunächst berechnen wir das Intervall zwischen $\underline{h}$ und *ces*.

$\underline{h}$ ist die reine Großterz von g; also ist in Schwingungszahlen

$$\frac{\underline{h}}{g} = \frac{5}{4}.$$

Man erhält *ces* durch folgende acht Quartenschritte:

$$g - c - f - b - es - as - des - ges - ces.$$

Nun ist innerhalb der Grenzen einer Oktave:

$$\frac{f}{g} = \frac{es}{f} = \frac{des}{es} = \frac{ces}{des} = \left(\frac{4}{3}\right)^2 \frac{1}{2} = \frac{8}{9}$$

und mithin

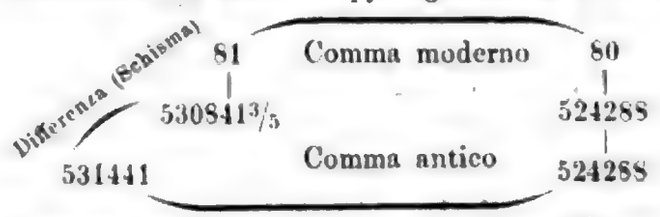
$$\frac{ces}{g} = \left(\frac{8}{9}\right)^4 \cdot 2,$$

und

$$\frac{\underline{h}}{ces} = \frac{5}{4} \cdot \frac{1}{2}\left(\frac{9}{8}\right)^4 = \frac{32805}{32768} = \frac{887}{886} \text{ (annähernd).}$$

Dieses Intervall, »Schisma«[1] genannt, liegt schon nach W. Preyer[2] in den Grenzen des Ununterscheidbaren. Dasselbe ver-

[1] Artusi giebt auf S. 22 seines Buches »*Imperfettioni della musica moderna*«, Venedig 1600, folgende Berechnung des Schisma, welches das Intervall zwischen dem syntonischen Komma ($\underline{h} : h$) und dem pythagoreischen $\underline{h} : ces$ ist.



[2] »Ueber die Grenzen der Tonwahrnehmung«. Jena, 1876.

ursacht erst in der Höhe des zweigestrichenen *a* ungefähr eine Schwebung in einer Sekunde, und die durch dieses äußerst kleine Intervall verursachte Unreinheit der Harmonie wird schwerlich zu empfinden sein. In der Praxis kann man schon *h* und *ces* vertauschen und eines für das andere setzen. Demnach erhalten wir folgende Gleichheiten:

$h = ces$,	ebenso	$ais = b$,	und	$fis = ges$,	
$fis = ges$,		$eis = f$,		$cis = des$,	
$cis = des$,		$his = c$,		$gis = as$,	
$gis = as$,		$fisis = g$,		$dis = es$,	
$dis = es$,		$cisis = d$,		$ais = b$,	
⋮		⋮	⋮	⋮	⋮
⋮		⋮	⋮	⋮	⋮

Durch diese Vertauschung, »schismatische Verwechselung« genannt, werden die Glieder zweier auf einander liegender Reihen in Quinten mit einander verbunden. Dies wird dadurch bewirkt, daß man in der Tabelle I einen Großterzschritt abwärts und acht Quintenschritte nach links zählt. Hierdurch tritt, streng genommen, eine Erniedrigung um ein Schisma ein.

Kleismatische Verwechselung.

Ferner wollen wir das Intervall zwischen einem Tone aus einer in der Tabelle diagonal verlaufenden Reihe der Terzschritte und dem hinsichtlich der Tonhöhe ihm am nächsten liegenden Ton aus der benachbarten Reihe abmessen.

Vergleichen wir beispielsweise *fes* und *eis*.

Von *fes* aus gelangt man auf der Tabelle zu *ais*, der oberen Quarte zu *eis*, durch folgende 6 Kleinterzschritte:

$$fes - des - b - g - e - cis - ais.$$

Indem man hier durch Multiplication mit 4 die Töne zu derselben Oktave bringt, erhält man:

$$ais : fes = 4\left(\frac{5}{6}\right)^6$$

aber:

$$eis : ais = 3 : 4$$

Digitized by Google

mithin

$$\overline{\overline{eis}} : \overline{\overline{fes}} = 4\left(\frac{5}{6}\right)^6 \times \frac{3}{4} = \frac{15625}{15552} = \frac{214}{213} \text{ (annähernd).}$$

Dieses letzte Intervall, welches ich »Kleisma«[1] nennen will — von *κλεῖσμα* »Verschluß« — bildet ebenfalls einen kleinen Unterschied, der sich in höheren Lagen nur bei gespannter Aufmerksamkeit wahrnehmen läßt. Man kann deshalb in Modulationsfällen mit genügender Reinheit setzen:

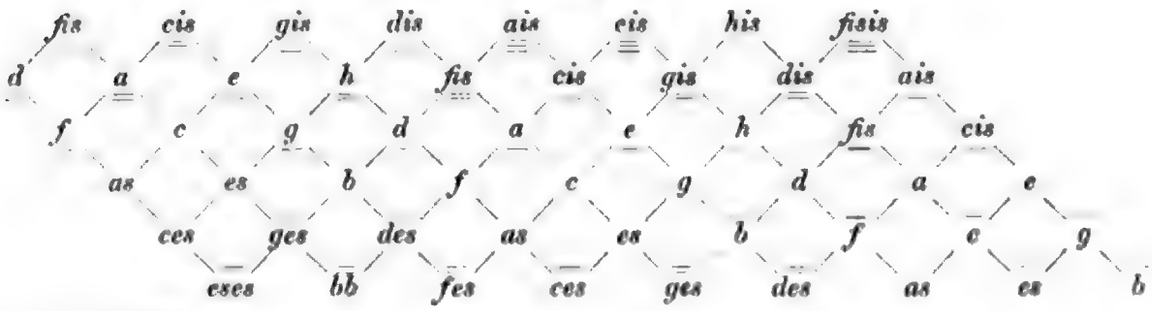
$\overline{\overline{ges}} = \underline{\underline{fisis}}$,	ebenso	$\overline{\overline{b}} = \underline{\underline{aisis}}$,	u. s. f.
$\overline{ces} = \underline{his}$,		$\overline{\overline{es}} = \underline{\underline{disis}}$,	
$\overline{fes} = \underline{eis}$,		$\overline{as} = \underline{\underline{gisis}}$,	
$\overline{bb} = \underline{ais}$,		$\overline{\overline{des}} = \underline{\underline{cisis}}$,	
$\overline{\overline{eses}} = \underline{dis}$,		$\overline{\overline{ges}} = \underline{\underline{fisis}}$,	
⋮ ⋮		⋮ ⋮	

Durch diese Vertauschung, die man analog »kleismatische Verwechselung« nennen kann, werden die äußersten Terztöne mit einander verbunden. Dieselbe findet im Allgemeinen statt, wenn man in der Tabelle von der unteren Quinte eines beliebigen Tones sechs Kleinterzschritte aufwärts macht; hierdurch wird theoretisch eine Erniedrigung um ein Kleisma eintreten.

System der 53 reinen Intervalle.

Durch Anwendung der schismatischen und kleismatischen Verwechselungen wird die Anzahl der selbständigen Töne auf die folgenden 53 Stufen reducirt:

Tabelle II.



[1] Wie ich nachträglich finde, berechnet Rameau in der Tabelle auf S. 26 seines Buches »Nouveau Système de Musique théorique«, Paris 1726, auch dieses

Digitized by Google

In dieser Tabelle hätten die Töne um *c* als Mittelpunkt angeordnet werden müssen. Daß dieselben sich mehr nach der Durterzreihe ausbreiten, findet seine Erklärung in den häufigeren Modulationen nach dieser Seite. Eine ähnliche Gruppirung der Töne um *g* als Mittelpunkt wird anders sein müssen; und zwar besteht dann die Abweichung von der obigen Tabelle darin, daß die letzte Reihe der Terzen links schismatisch verwechselt auf der rechten Seite erscheint; $\bar{d}$, die schismatische Verwechselung von $\overline{\overline{eses}}$, erscheint als nächste Quinte zu $\overline{g}$; h, desgleichen von $\overline{ces}$, als Fortsetzung der Quintenschritte $d - a - e$, u. s. w.

Will man dagegen die 53 Töne um $\overline{es}$ als Hauptton gruppiren, so wird die oberste oder dritte Oberterzreihe des *C*-Systems durch kleismatische Verwechselung unten als die 2. Unterterzreihe des neuen Systems erscheinen. Es ist insofern zweckmäßig, in der folgenden Auseinandersetzung das *C*-System zu Grunde zu legen, als wir denselben Ton als Ausgangspunkt des ganzen Tongewebes benutzt haben.

Indem wir das *C*-Parallelogramm als Grundlage annehmen, denken wir uns die ganze Fläche außerhalb des Parallelogramms durch Wiederholungen derselben Tongruppe ausgeführt, wie es in Tabelle III. geschieht.

Unmittelbar über die oberste Quintreihe des ursprünglichen Parallelogramms kommt schon die unterste Quintreihe des höheren, und zwar so, daß beispielsweise $\overline{es}$ die Fortsetzung der Reihe der Terzen $\overline{cis} - \overline{ais} - \overline{\overline{fisis}}$ bildet, und $\overline{b}$ diejenige der Reihe $as - f - \overline{d}$ u. s. w. Nach unten hin wird die Reihe der Terzen beispielsweise $as - \overline{ces} - \overline{\overline{eses}}$ durch $\overline{\overline{fis}} - \overline{\overline{a}} - \overline{\overline{c}}$ des unteren Parallelogramms aufgenommen. Ebenso werden die Reihen der Quinten nach links und rechts durch diejenigen des seitlich benachbarten Parallelogramms fortgesetzt. Hierdurch wird der Bereich der in Terzen und Quinten ins Unendliche fortschreitenden Tonreihe, wie in Tabelle I., in einer eigenthümlichen Weise in ineinander greifende »Periodenparallelogramme« zertheilt, wie Tabelle III. zeigt. Hier sind die benachbarten Parallelogramme mit denselben Tönen ausgefüllt, wie sie an der entsprechenden Stelle des ursprünglichen stehen. Doch streng genommen repetiren sich hier die Töne nicht ganz genau, sondern sie ändern sich je nach der Lage des Parallelogramms, zu welchem sie

Intervall, welches er »Semicomma majeur« nennt, während er das Schisma mit »Semicomma minime« bezeichnet. Jedoch finden diese Intervalle bei ihm keine weitere Verwendung.

Digitized by Google

gehören. Sobald man deshalb die Grenzen des ersten Parallelogramms überschreitet, tritt eine unmerklich kleine Änderung in der Stimmung ein, und zwar:

1) Wenn man eine der schrägen Seiten des Parallelogramms von links nach rechts überschreitet, so wird jeder Ton um ein Schisma höher, und umgekehrt.

2) Wenn man eine der wagerechten Seiten desselben von oben nach unten überschreitet, so tritt eine Erniedrigung der Höhe für entsprechende Töne um ein Kleisma ein, und umgekehrt.

Genauer und übersichtlicher lassen sich diese Verhältnisse auf der Tabelle darstellen. In Tabelle III. ist z. B. das Parallelogramm nach rechts mit $+S$ bezeichnet, was andeuten soll, daß die Stimmung der Töne in diesem Parallelogramm immer ein Schisma höher ist als die der entsprechenden Töne in dem ursprünglichen Parallelogramm; dagegen ist das Parallelogramm unter dem ersten mit $-K$ bezeichnet, womit angedeutet wird, daß die Stimmung jedes Tones hier ein Kleisma tiefer steht u. s. w. Die Töne in den Parallelogrammen an den Ecken sind zweifach verändert, wie die Buchstaben auf der Tabelle zeigen.

Wenn man sich damit begnügt, in den äußersten Modulationsfällen, d. h. wenn die Töne außerhalb der Grenzen eines Parallelogramms zur Anwendung gebracht werden, die beiden Verwechselungen wirklich eintreten zu lassen, so gestattet die 53stufige Leiter absolute Freiheit der Modulation nach allen Richtungen.

Die 53-stufige Temperatur.

Es wäre von großem Interesse, die 53 Töne in verschiedenen Intervallschritten durchlaufen zu lassen. Vermöge der inneren Geschlossenheit derselben, d. h. vorausgesetzt, daß wir die beiden Verwechselungen gehörig berücksichtigen, wird die so entstehende Kette eine in sich zurückkehrende sein. Unter anderen werden wir die drei folgenden Fälle näher ins Auge fassen. Das Vorkommen der Verwechselung in einem Intervallschritt wird hierbei durch verschiedene Bindungen gekennzeichnet, nämlich

⁀ für die schismatische Verwechselung,
‿ - - kleismatische - ,
⁀‿ - beide zugleich.

I. In Quintenfolgen:

c .... e ces .... g eses .... b fis .... fisis d .... ais f .... cis as ..... c.

Tabelle III.

Hier sind die fünf Intervalle *e ces*, *g eses*, *fisis d*, *ais f*, *cis as* theoretisch keine reinen, sondern um ein Schisma verminderte Quinten; dagegen ist das Intervall *b fis* eine Quinte, welche um ein Kleisma vergrößert und ein Schisma vermindert ist.

II. In Mollterzfolgen[1]:

c ... ges ais .... des eis ... as his .... es fisis ... b d

.... eses fis ... bb cis .... fes gis .... ces dis ... c.

Hier sind die Intervalle:

ges ais

des eis

⋮ ⋮

keine reinen, sondern um je ein Kleisma vergrößerte Mollterzen; dagegen ist das Intervall *b d* eine Mollterz, welche um ein Kleisma vergrößert und um ein Schisma vermindert ist.

III. In kommatischer Fortschreitung:

c — c cis — cis — cis des — des d — d — d eses dis

— dis es — es — es e — e — e fes eis f — f — f fis —

fis — fis ges — ges fisis g — g — g gis — gis as — as —

[1] Herr J. Paul White, zu Springfield, Massachusetts, N. Amerika, benutzt diese Tonfolge für die Einstimmung seines 53-stufigen Harmoniums. Von *c* ausgehend stimmt er in 5 kleinen Terzen aufwärts (resp. in großen Sexten abwärts, um in derselben Oktave zu bleiben)

c — es — ges ais — cis — e

derart, daß der letzte Ton als große Terz zu *c* paßt. Hierbei vertheilt er das Schisma thatsächlich unter 6 kleine Terzen. Nach seiner zweiten Stimmmethode nimmt er folgende 7 Großterzschritte abwärts (resp. kleine Sexten aufwärts) vor

c — as — fes cis — a — f cis — a

und gelangt zu *c* durch 3 Quintenschritte von *a* zurück.

A. J. Ellis: Engl. Uebersetzung von v. Helmholtz's »Tonempfindungen« 2. Aufl. Beilage XX. Sekt. G., S. 492—493.

as — *a* — *a* — *bb* — *ais* — *ais* — *b* — *b* — *h* — *h* — *ces* — *ces* — *his* — *c* — *c*.

Diese Tonreihe erhält man auf der Tabelle III. durch folgendes Verfahren:

Von einem Tone ausgehend nehme man dessen dritte Oberquinte und die kleine Terz hierzu: letztere wird ein Ton sein, welcher um ein Komma höher ist als der ursprüngliche. Demnach zähle man auf der Tabelle drei Quinten nach rechts und von dieser letzten einen Mollterzschritt nach unten. Sobald hierdurch die Grenze erreicht ist, führt die schismatische oder kleismatische Verwechselung die Töne wieder in das Hauptparallelogramm zurück. Beispielsweise geht man von *c* aus erst in Quintengängen zu *a* und dann diagonal zu *c*: von *c* in Quinten über die Grenzen zu *bb*, wobei eine schismatische Verwechselung vorzunehmen ist, und von da aus in kleinen Terzen über die Grenzen zu *cis*, wobei eine kleismatische Verwechselung eintritt. *Cis* wird oben in dem Hauptparallelogramm genommen, und die Schritte zu *cis* und dann zu *cis* u. s. w. werden in ähnlicher Weise gebildet.

Das Intervall zwischen je zwei benachbarten Tönen der obigen Reihe ist entweder ein alterirtes oder ein richtiges Komma, je nachdem der betreffende Schritt Verwechselungen enthält oder nicht.

Außer den 29 richtigen Kommafortschreitungen sind noch vorhanden:

1) Zwölf Schritte, enthaltend eine einmalige schismatische Verwechselung:

cis — *des*,	*fisis* — *g*,
d — *eses*,	*gis* — *as*,
dis — *es*,	*a* — *bb*,
e — *fes*,	*ais* — *b*,
eis — *f*,	*h* — *ces*,
fis — *ges*,	*his* — *c*.

Dieses alterirte Intervall beträgt ein Komma weniger ein Schisma. Dieses kann man mit $\frac{\mathfrak{K}}{S}$ bezeichnen, wobei $\mathfrak{K}$ das Komma und S das Schisma bedeutet.

2) Fünf Schritte, enthaltend eine einmalige kleismatische Verwechselung:

Digitized by Google

$$\overline{\overline{eses}} - \overline{dis}\,, \qquad \overline{bb} - \overline{ais}\,,$$
$$\overline{fes} - \overline{eis}\,, \qquad \overline{ces} - \overline{his}\,.$$
$$\overline{ges} - \overline{fisis},$$

Das Intervall beträgt ein Komma, vermehrt um ein Kleisma und ist deshalb gleich $\mathfrak{K} \cdot K$ zu setzen, wenn K das Kleisma bezeichnet.

3) Sieben Schritte, enthaltend je eine schismatische und eine kleismatische Verwechselung.

$$\overline{c} - \overline{cis}\,, \qquad \overline{g} - \overline{gis}\,,$$
$$\overline{des} - \overline{d}\,, \qquad \overline{as} - \overline{a}\,,$$
$$\overline{es} - \overline{e}\,, \qquad \overline{b} - \overline{h}\,.$$
$$\overline{f} - \overline{fis}\,,$$

Das Intervall beträgt ein Komma, vermehrt um ein Kleisma und vermindert um ein Schisma, ist also $= \frac{\mathfrak{K} \cdot K}{S}$.

Da die Oktave in die obigen 53 ungleichen Stufen getheilt worden ist, so kann man setzen:

$$2 = \mathfrak{K}^{29} \cdot \frac{\mathfrak{K}^{12}}{S^{12}} \cdot \mathfrak{K}^5 K^5 \cdot \frac{\mathfrak{K}^7 K^7}{S^7} = \frac{\mathfrak{K}^{53} K^{12}}{S^{19}}.$$

Durch numerisches Ausrechnen kann man sich thatsächlich überzeugen, daß der obigen Gleichung genügt wird.

Wenn wir deshalb, von c ausgehend, gleich eine Reihe von 53 Kommata nehmen, d. h. wenn alle obigen alterirten Kommata gleich dem richtigen genommen werden, so wird die 53. Tonstufe sehr nahe an die Oktave kommen und zwar ist die Differenz ein kleines Intervall von der Größe:

$$\frac{K^{12}}{S^{19}} = 1{,}03536 = \frac{29}{28} \text{ (annähernd)}.$$

Wenn wir diesen kleinen Unterschied in 53 gleiche Theile theilen und jedes Komma um einen solchen Theil vergrößern, so wird die letzte Stufe genau eine Oktave der ersten sein. Jedes Komma wird dann den Ausdruck haben:

$$\mathfrak{K} \sqrt[53]{\frac{K^{12}}{S^{19}}} = 1{,}01316 = \frac{78}{77} \text{ (annähernd)}.$$

Diese Temperatur konnte man sehr einfach durch unmittelbare

Digitized by Google

Theilung der Oktave in 53 gleiche Kommata[1] erhalten, wie es bisher üblich[2] war.

Zu dieser Temperatur wurde man durch den Versuch geführt zu ermitteln, durch wieviel Quintenschritte die Oktave möglichst nahe zu erreichen sei. Die erste Annäherung findet nach 12 solchen Schritten statt, wobei die 7. Oktave um ein kleines Intervall, pythagoreisches Komma genannt, überschritten wird. Indem man die Quinten um ein Zwölftel dieses Komma verkleinerte, entstand die moderne 12-stufige gleichschwebende Temperatur. Die nächste Annäherung erfolgt bei der 31. Oktave und der 53. Quinte. Wenn man nun die an sich sehr kleine Differenz in 53 gleiche Theile theilt, und diese auf die 53 Quinten vertheilt, so sind die Unreinheiten nicht bemerkbar.

Bei der so erlangten Temperatur wurde die Terz außer Acht gelassen, und wenn die 17. Stufe der so getheilten Oktave zufälligerweise der großen Terz sehr nahe kommt, so war dies nicht vorausgesehen worden. Der oben von mir eingeschlagene Weg zur Begründung dieser Temperatur, obwohl ein wenig umständlich, dürfte meines Erachtens dennoch dem letzteren insofern vorzuziehen sein, als derselbe zeigt, daß diese Temperatur sich aus den Bedürfnissen der Harmonie nothwendigerweise herausentwickelt hat. Nebenher hat man gesehen, welche Rollen die einzelnen Stufen derselben im harmonisch-modulatorischen Bau spielen. Gleichzeitig ergiebt sich daraus, daß gerade diese Temperatur und keine andere den Erfordernissen der reinen Harmonie sich am genauesten anpaßt.

Folgende Tabelle[3] giebt die wichtigsten Intervalle in temperirten Kommata:

[1] Wahrscheinlich kannten die Alten (Didymus?) die Möglichkeit der Theilung eines großen Ganztones in 9, eines kleinen Ganztones in 8 gleiche Kommata, und wußten andere Intervalle durch Wiederholung solcher Kommata zu erzeugen. Athanasius Kircher giebt folgende Tabelle auf S. 135 seiner »Musurgia Universalis«, Rom 1650:

Comma	1,	Tonus	9,	Tritonus	23, (?)
Diaschisma	2,	Semiditonus	13,	Diapente	31,
Semito. min.	4,	Ditonus	18,	Diapason	53.
Semito. maj.	5,	Diatessaron	22,		

Hier sind Ditonus und Semiditonus aber pythagoreisch gestimmte Terzen.

[2] Herr v. Helmholtz meint, Merkator sei der erste, der die 53-stufige Temperatur vorgeschlagen habe. (»Tonempfindungen«, 4. Auflage, S. 531.)

[3] Herr Drobisch hat in seiner schon oben angeführten Schrift S. 51 ff. für die einzelnen, wichtigeren Stufen dieser Temperatur die Abweichungen von der Reinheit ausgerechnet.

Digitized by Google

Diesis	2,	Gr. Terz	17,
Kl. Halbton	3,	Quarte	22,
Gr. -	5,	Quinte	31,
Kl. Ganzton	8,	Kl. Sexte	36,
Gr. -	9,	Gr. -	39,
Kl. Terz	14.	Oktave	53.

Die Abweichung der durch die oben angegebene Anzahl der Kommata vertretenen Intervalle von den wirklichen, reinen ist so gering, daß das menschliche Ohr kaum den Unterschied wahrnehmen kann. Wenn man deshalb in unserem vollkommen reinen Systeme alle Quinten um das unmerklich kleine Intervall $\frac{25317}{25316}\left(\frac{1}{314}\,\mathfrak{K}\right)$ und alle großen Terzen um das Intervall $\frac{1231}{1230}\left(\frac{1}{15}\,\mathfrak{K}\right)$ verkleinern[1] würde, wie es bei Annahme dieser Temperatur geschehen, so brauchen wir weder die schismatischen noch die kleismatischen Verwechselungen vorzunehmen, und die Harmonie-Fortschreitungen in Quinten und Terzen würden vollständig unbeschränkt ausführbar sein.

II. Über ein reingestimmtes Harmonium.

Die Konstruktion eines in allen Tonarten rein gestimmten Tasteninstrumentes ist ein Problem, mit dem sich Forscher[2] seit Jahrhun-

[1] Diese Spitzfindigkeiten kommen für das praktische Stimmverfahren irgend eines Instrumentes nicht in Betracht, da hierbei andere, weit gröbere Fehlerquellen mitwirken.

[2] Vergl. Abschnitt IV. S. 59—90:

Ferner giebt Herr Alex. J. Ellis in seiner Beilage zur englischen Übersetzung des v. Helmholtz'schen Werkes »Die Lehre von den Tonempfindungen« 2. Aufl. S. 466—483, eine gedrängte aber klare Darstellung der ihm bekannt gewordenen, in diesem Jahrhunderte gemachten Versuche zur Herstellung reingestimmter Instrumente. Angesichts dieser werthvollen Schrift brauche ich mich nicht auf die Einzelheiten dieser Versuche einzulassen. Die daselbst nicht zur Besprechung gelangenden Instrumente sind:

1) Das Harmonium mit 36 Tasten in der Oktave, von Georg Appun in Hanau verfertigt und gegenwärtig im Besitz des Herrn G. Engel, welcher eine nähere Beschreibung desselben in seinem Buche »Das mathematische Harmonium«, Berlin 1881, giebt.

2) Das Harmonium von Herrn Joachim Steiner zu Weißkirchen, worüber, so viel ich weiß, nichts Genaues veröffentlicht ist. Auf meine Anfrage hat Herr Steiner mir einige Einzelheiten freundlichst mitgetheilt. Das Instrument hat ein Manual in der herkömmlichen Form, und unmittelbar darüber eine Oktave sogenannter Stimmtasten. Wenn die C-Taste der letzteren niedergedrückt wird, so erhalten die 12 Tasten des Spielmanuals folgende Stimmung:

Digitized by Google

derten vielfach beschäftigt haben. Da der den künstlerischen Anforderungen vollkommen entsprechende Bereich der Töne sich, wie wir gesehen haben, ins Unendliche ausdehnt, so mußte man sich bei Instrumenten mit einer endlichen Anzahl tonerzeugender Theile, wie es bei der Orgel, dem Pianoforte und anderen Tasteninstrumenten vorzugsweise der Fall ist, schon damit begnügen, die Bedingungen nur theilweise zu erfüllen. Indessen kann man auf solchen Instrumenten durch Annahme einer »Temperatur« den unendlichen Tonbereich mit einer gewissen Annäherung an die Reinheit beherrschen. Es sind bisher die verschiedenartigsten Temperaturen, namentlich bei dem Klavier, versucht worden, unter denen die jetzt gebräuchliche gleichschwebende Temperatur sich nachhaltig den anderen gegenüber behauptete, weil durch dieselbe einestheils die Anzahl der Tasten auf zwölf reducirt wird, anderentheils die entlegensten Transpositionen und Modulationen mit gleichmäßiger Unreinheit ausgeführt werden können. Bei dem Klavier sind die Verhältnisse besonders günstig, da die Töne sich nach dem Anschlage gleich abschwächen, und somit die Schwebungen der unreinen Akkorde weniger empfunden werden. Dagegen tritt bei Pfeifen- und Zungenwerken die Missstimmung wegen der anhaltenden Stärke der Töne schon bedeutend hervor. Die Quinten sind hier zwar befriedigend rein gestimmt, aber es sind die etwas zu hoch genommenen Terzen, welche den Wohlklang stören.

Um diesem Mangel abzuhelfen, haben auch in diesem Jahrhundert Forscher, wie H. W. Poole, P. Thompson, von Helmholtz, von Oettingen, Bosanquet u. a. m., verschiedene Versuchsinstrumente konstruirt und auf denselben alle oder einige in der heutigen Musikpraxis angewendeten Akkorde theils vollkommen, theils mit großer Annäherung rein spielbar gemacht. Die Anzahl der verschiedenen Töne, welche die praktische Durchführung der reinen Stimmung erfordert, ist, wie ich oben gezeigt habe, eine beschränkte und beläuft sich im höchsten Falle auf 53 in einer Oktave. Der Umstand

Durch Niederdrücken irgend einer anderen Taste der Stimmklaviatur wird die Stimmung der Spielklaviatur so geändert, daß die Tasten dieselbe Anzahl der reinen Dur- resp. Mollakkorde in der betreffenden Tonart geben, wie oben für *C*. Die Grundtöne der 12 verschiedenen Stimmungen der Spielklaviatur sind mit einander durch reine Quinten verkettet. Somit fehlt die 2. Oberterzreihe vollständig. Einen kurzen Bericht über dieses Instrument findet man in der »Zeitschrift für Instrumentenbau« Bd. 8. No. 25 Leipzig, (Juni 1888).

Digitized by Google

nun, daß jede dieser zahlreichen Tonquellen, unter denen sich Töne befinden, die selten oder gar nicht benutzt werden, mit einer besonderen Berührungsstelle (Taste, o. dgl.) versehen werden mußte, deren Anordnung nothwendigerweise von der Gestalt der heutigen Tastatur abweicht, erschwert das Spiel dermaßen, daß eine besondere Ausbildung der Technik seitens der Spieler unumgänglich nothwendig wurde.

Die Notirung der reinen Tonverhältnisse.

Wenn man sich etwas in der Geschichte der älteren Musik umsieht, so kann man schwerlich die Thatsache verkennen, daß die Vervollkommnung der Notation mit dem Fortschritt der geregelten mehrstimmigen Musik — und wir brauchen hier nur an diese zu denken — gleichen Schritt gehalten hat. Was sich nicht einfach, genau und konsequent aufschreiben läßt, kann auch nicht geistig erfaßt werden und ist eines weiteren Fortschrittes unfähig. Aus diesem Grunde gewinnt die Art der Notirung gerade bei dem Streben nach Einführung der reinen Stimmung eine große Wichtigkeit.

Das Notensystem, welches wir jetzt besitzen, mit seinen chromatischen und enharmonischen Bezeichnungen, reicht bei weitem nicht aus, die vielen in der reinen Stimmung vorkommenden kleinen Schattirungen mit Genauigkeit wiederzugeben. Wenn indeß einmal zugegeben wird, daß unter Beibehaltung der gebräuchlichen Notenschrift die Unterscheidung der Terz- und Quinttöne und die richtige Anwendung derselben dem Tonsinn des Ausführenden nicht überlassen werden darf, so muß man doch ein leichtes Mittel haben, die verschiedenen kommatischen Nüancirungen auf eine übersichtliche Weise zu notiren, damit man in der Praxis sich nicht jeden Ton und jeden Akkord zusammenzusuchen braucht.

Es sind allerdings Vorschläge gemacht worden, die kommatischen Umwandlungen der Töne, mittelst Einführung besonderer Zeichen in das heutige Notensystem, genau zu verfolgen. Die englischen Musikforscher nehmen hierfür durchgehends die von Bosanquet herrührende Bezeichnung[1] an, wonach die einfachen Buchstaben Töne aus der pythagoreischen Reihe repräsentiren, und durch Vorsetzen eines Striches / (Akutus) oder \ (Gravis) vor die Note resp. die Komma-Erhöhung oder -Erniedrigung derselben bezeichnet wird. Bei wiederholten Komma-Änderungen werden die Zeichen ebenfalls wiederholt.

[1] »*The Theory of the Division of the Octave and the Practical Treatment of the musical System thus obtained*«. Proc. Roy. Soc. April 1874. »*Elementary Treatise on Musical Intervals and Temperament*«. London 1876.

Digitized by Google

In der *C*-dur Skała hat man drei Terztöne, nämlich *e*, *a*, *h*, und demnach werden hier die Noten mit drei Graves \ vorgezeichnet. Wenn man modulirt, z. B. in die Tonart der Obermediante (*e*), was sehr häufig vorkommt, so wird die Vorzeichnung eine ganz komplizirte: nämlich die Töne *gis*, *cis*, *dis* müssen außer dem ♯ noch zwei Graves erhalten (also \\♯) und *fis* einen Gravis (\♯). Diese Verwickelung steigert sich, wenn man weiter modulirt; alsdann müssen einzelne Töne aufgelöst und mit neuen Zeichen vorgezeichnet werden. Es ist sehr fraglich, ob dieses Labyrinth von Versetzungszeichen, wenn auch instrumental ausführbar, dennoch nicht zu einer Verirrung führen und überhaupt das schnelle und richtige Notenlesen und die geistige Auffassung der harmonischen Kombinationen unmöglich machen würde[1].

Ich habe dagegen das hierzu geeignete System in der transponirenden Notation gefunden, wie sie heute noch für die Messing-Blasinstrumente gebraucht wird. Bei den letzteren sind die Noten fast immer in *C*-Dur oder *a*-Moll geschrieben. Der Bläser kann nach diesen Noten das betreffende Stück in verschiedenen Tonarten intoniren, je nach der Stimmung seines Instrumentes. Ein Hornist, dessen Instrument in *Es* gestimmt ist, liest die Note *c*, bläst aber dabei *es*, für die Note *d* bläst er *f* und giebt immer Töne an, welche eine große Sexte tiefer gestimmt sind als sie auf den Noten stehen. Dagegen bläst derselbe immer eine Septime tiefer, wenn er das *D*-Horn in der Hand hat, u. s. w. Kurz, die Noten bedeuten hier nicht die einzelnen festgesetzten Tonhöhen, sondern Intervalle. Die Note *c* ist durchgehends die Tonika der Durstücke, und *a*, die Sexte derselben, die Tonika der Molltonarten, u. s. w. Bezeichnend ist besonders die dabei sich herausstellende Thatsache, daß die Bläser während des Blasens keinen Augenblick an Transponiren zu denken brauchen.

Auch die Alten haben, namentlich im Gesange, ihre Noten in derselben Weise verwendet. Die Sänger brauchten nicht immer die C-dur Diatonik zu singen, sondern intonirten die Gesänge nach Belieben tiefer oder höher, je nachdem der Stimmenumfang oder die Erzielung besonderer Klangeffekte es erheischte.

Die Pflege der Instrumentalmusik hat aber die Vorstellung der festen Tonhöhe für jede Note herbeigeführt. Auf den Tasten- und Saiteninstrumenten gehört zu jeder Note ein bestimmter Akt der Tonerzeugung, und durch stete Übung erwarb und befestigte man — d. h. die Begabten, denn jeder besitzt diese Fähigkeit nicht — das dauernde Gedächtniß der Höhe für die einzelnen Noten. Dieses

[1] Vergl. Herrn Lecky's Art. »*Temperament*« in Grove's »*Dictionary of music*«.

Digitized by Google

Vermögen, worauf die heutige musikalische Erziehung begründet zu sein scheint, macht jedoch nicht das Nothwendige beim Musikausüben aus. Denn sonst wäre man genöthigt, den Alten und auch den heutigen Bläsern jedwedes musikalische Verständniß abzusprechen!

Wie wir im vorigen Abschnitte die in der reinen Stimmung angewendeten Töne von einem ursprünglich gedachten Ton durch Oktav-, Quint- und Terzschritte abgeleitet haben, so muß etwas Ähnliches, bewußt oder unbewußt, in unserem Gehör vor sich gehen. Einem mit richtigem Tonartsgefühl ausgerüsteten Musiker sind die Töne keine an sich existenzfähigen Wesen, sondern dieselben werden erst durch ihre Intervallbeziehung zu gewissen festen Tönen angeschaut und als solche in Anwendung gebracht. Man kann fast sagen, daß der menschliche Gehörssinn nicht in Tönen, sondern in Intervallen sich bewegt. Dazu kommt noch der Umstand, daß in den reinen Tonverhältnissen die Töne sich in äußerst kleinen Intervallschritten (Kommata) allmählich aneinander fügen. Hier bilden die Intervallbeziehungen die einzige Richtschnur im unendlichen Meere der Töne, und aus diesem Grunde erscheint es nur gerechtfertigt, wenn nicht durch die Nothwendigkeit geboten, daß man gerade diese Beziehungen wieder in den Vordergrund stellt, indem die Noten ihrer Rolle als Repräsentanten der absoluten Tonhöhen entkleidet und nunmehr als Symbole der tonartlichen Intervalle betrachtet werden. Durch Einführung der Intervallschrift werden die in der Musikausübung verwendeten Symbole oder Noten auf eine endliche Anzahl reduzirt, so lange man die heutige harmonische Musik betreibt. Wir brauchen zur Bezeichnung der diatonischen Tonstufen nur 7 Symbole und die anderen werden erst dann nöthig, wenn wir aus dieser Haupttonart in eine andere ausweichen wollen. Nun sind aber die Modulationen bestimmten harmonischen Gesetzen unterworfen, die eine gewisse enge Verwandtschaft zwischen den beiden Tonarten verlangen. Neben den Modulationen in die parallele Tonart finden diejenigen nach den beiden Dominant-Tonarten am häufigsten statt. Die Ausweichungen in die Medianten sind schon verhältnißmäßig seltener und ebenso diejenigen in die gleichnamigen Tonarten. Die Modulationen in die entfernteren Tonarten können auch ausnahmsweise eintreten, doch hat ein zu langes Verweilen in denselben die Wirkung, das Tonartsgefühl zu erschüttern.

Wir werden deshalb nicht viel mehr Intervalle gebrauchen, als etwa das Drei- oder Vierfache von der Anzahl der diatonischen Stufen. Ein besonderer Vortheil beim Gebrauche dieser Notation besteht darin, daß, da dieselben harmonischen Wendungen immer

Digitized by Google

von denselben Kombinationen der stets in derselben Weise notirten und mit denselben Tasten zur Ausführung gelangenden tonartlichen Intervalle begleitet werden, das Verständniß des harmonischen Baues der Musikwerke bedeutend erleichtert wird.

Als das einfachste und zweckmäßigste Symbol für diese Intervalle wollen wir das heutige *C*-dur (a-moll) System benutzen. Indem wir die Zeitmaße und alle Vortragszeichen beibehalten, wollen wir den Begriff der Noten derart erweitern, daß die Note *c* immer die Tonika, die Note *d* die Sekunde, die Note *e* die Terz u. s. w. der Hauptdurtonart bedeutet. Die Stimmung des betreffenden Stückes ist erst dann fixirt, wenn der Grundton gegeben wird.

Das neue Transponir-Harmonium, gen. »Enharmonium«[1].

Die in der oben vorgeschriebenen Intervallschrift notirten Musikstücke lassen sich auf einem transponirenden Tasteninstrumente ausführen, da die Tasten eines solchen, den Noten entsprechend, gleichfalls die Intervalle anstatt der Tonhöhen vertreten können. Dies geht beispielsweise auf einem Transponir-Klavier[2] sehr leicht von statten. Jedoch ist das Harmonium für die Versuche über reine Harmonie geeigneter, aus den Gründen, weil erstens hier eine große Anzahl der in reiner Stimmung erforderlichen Töne in verhältnißmäßig bequemer Weise untergebracht werden kann, und zweitens die fortklingenden Zungentöne des Instrumentes die Wirkung der reinen Akkorde am deutlichsten veranschaulichen.

Durch Annahme dieser Intervallschrift wurde ich erst in den Stand gesetzt, ein derartiges Instrument zu entwerfen, auf welchem der Vortrag der Tonstücke in reiner Stimmung auf einfachere Art und unter wesentlicher Beibehaltung der herkömmlichen Spieltechnik ermöglicht ist. Dieser Entwurf wurde auch ausgeführt[3], und weil mir dadurch die praktische Durchführbarkeit der reinen Stimmung auf Tasteninstrumenten erwiesen zu sein scheint, so widme ich diesen Abschnitt der näheren Erläuterung der Beschaffenheit und Behandlung desselben.

Die Form der Klaviatur und die Bestimmung der Tasten.

Zur Vermeidung etwaiger Mißverständnisse werde ich für die folgende Darstellung festsetzen:

[1] Dieser Name ist von Herrn Hans v. Bülow freundlichst vorgeschlagen worden.

[2] Über die Geschichte dieses Instrumentes lese man den interessanten Artikel »*Transposing Instruments*« von A. J. Hipkins in Grove's »*Dictionary of Music*«.

[3] Herr Johannes Kewitsch in Berlin hat für mich ein einspieliges, einmanualiges Harmonium mit fünf Oktaven Spieltasten nach meinen Angaben eigenhändig verfertigt. Ich ergreife diese Gelegenheit, meiner vollen Anerkennung für die technisch in jeder Hinsicht vollendete Ausführung desselben Ausdruck zu geben.

Digitized by Google

Wenn von irgend einem Tone (z. B. dem Tone *c*) die Rede ist, so ist darunter der betreffende Ton in seiner festen Tonhöhe gemeint.

Dagegen werden die Ausdrücke, die Note und die Taste (z. B. die Note *c* oder die Taste *c*) in ihrer oben festgesetzten Bedeutung (Tonika, Sekunde, Terz u. s. w.) als Vertreter der tonartlichen Intervalle angewendet.

Man stelle sich hierbei die Stufen *c*, *d*, *e*, *f*, u. s. w. vor als einer beweglichen Leiter angehörig, gerade so wie die Silben *do*, *re*, *mi*, *fa* u. s. w. in Solfeggienübungen benutzt werden. Sachgemäßer wäre es, für die Intervalle Ziffern zu benutzen. Allein das Verständniß der Tonverhältnisse wird dadurch unnöthigerweise erschwert.

Wenn für die, die tonartlichen Intervalle darstellende Notation diejenige von *C*-dur als Vertreter aller Dur-Haupttonarten gewählt wird, so müssen die diatonischen Tonleitern in ihrer Reinheit durchweg auf der Reihe der sieben weißen Tasten spielbar sein.

Hiernach bestimmt man die Untertasten so, daß die Dreiklänge

auf der Tonika: $c - e - g$
- - Oberdominante: $g - h - d$
- - Unterdominante: $f - a - c$

in allen Oktaven vollständig rein und frei von allen Schwebungen[1] gegeben werden.

Diese geben die reine diatonische Tonleiter *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h* und reichen für ein einfaches Dur-Stück aus.

Die Modulationen aus dieser Haupttonart werden durch Hinzunahme der Obertasten bewerkstelligt. Da die fünf Obertasten der gewöhnlichen Klaviatur für die Zwecke der reinen Stimmung nicht genügen, so wird jede derselben in zwei resp. in drei Theile getheilt, von denen ein jeder einen besonderen Ton vertritt.

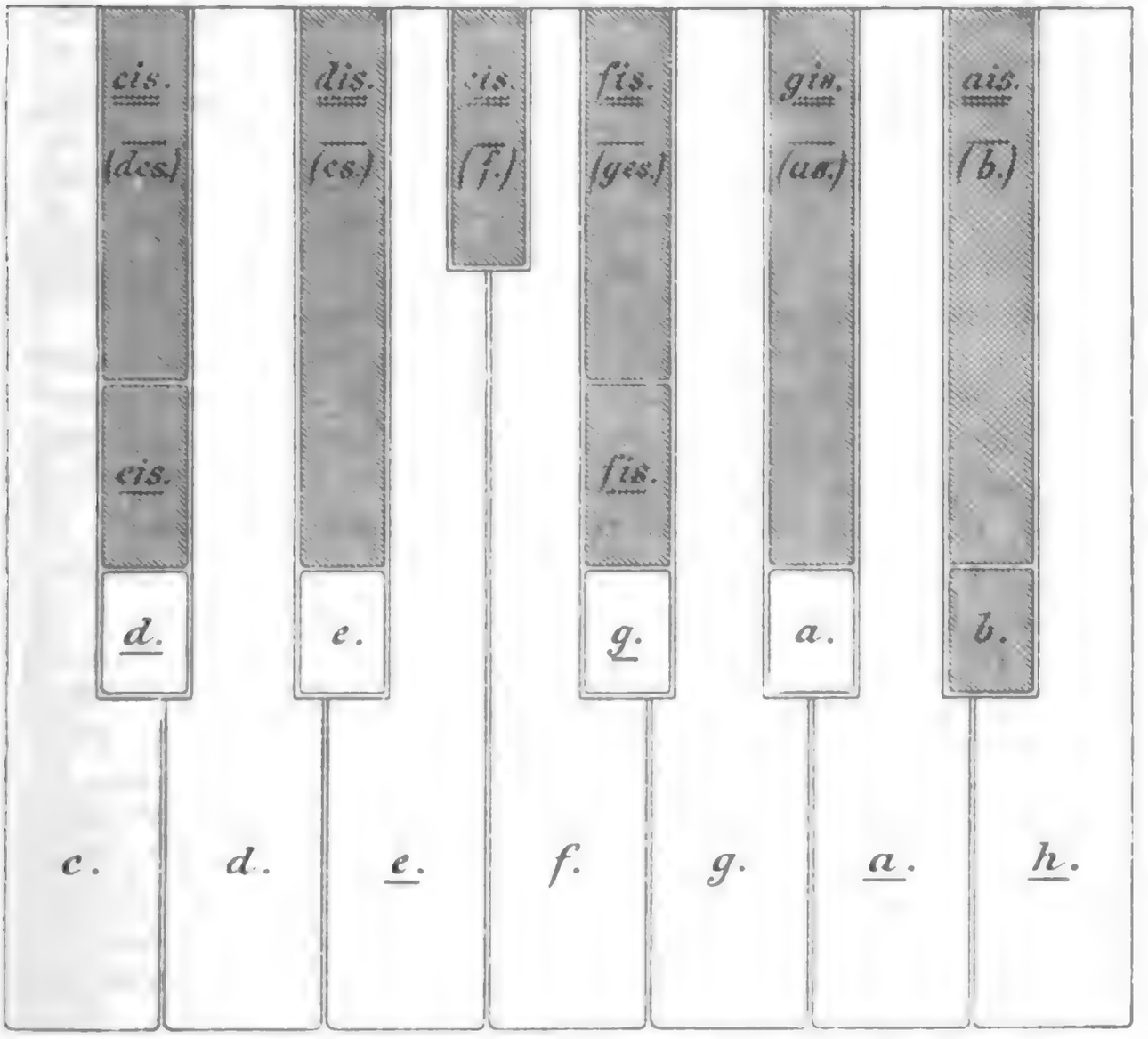
In Figur 1 ist eine Oktave der neuen Tastatur abgebildet; dabei

[1] Die Akkorde wurden auf meinem Enharmonium nach freiem Gehör gestimmt; dies stellte sich nach wiederholten Versuchen mit anderen Stimmvorrichtungen schließlich als das zuverlässigste heraus, da die Unreinheit eines konsonirenden Intervalles bei den Zungentönen sofort von deutlich vernehmbaren Schwebungen kundgegeben wird. Damit das Schisma abgeschafft werde, oder mit anderen Worten dieselben Zungen für *fis* und *ges*, *cis* und *des* etc., ferner *eis* und *f*, *his* und *c* etc. benutzbar werden, muß man theoretisch jede Quinte etwas von ihrer absoluten Reinheit abweichen lassen. Diese Abweichungen sind jedoch so gering, daß sie nur in den höchsten Oktaven bemerkbare Schwebungen verursachen. (Vergl. v. Helmholtz »Tonempfindungen« 4. Aufl. S. 511.) Man findet dennoch andere praktische Schwierigkeiten in der genauen Einstimmung der Zungen, welche jene Abweichungen überwiegen.

Digitized by Google

sind die Tasten mit den Namen der Intervalle bezeichnet, die sie repräsentiren. In der C-Stimmung fallen diese Intervalle mit den wirklichen Tönen zusammen.

Fig. 1.



Die allerwichtigsten Modulationen sind diejenigen in die Ober- und Unterdominant-Tonarten.

Hierzu muß

für *G*-dur, der Akkord $d - \overline{fis} - a$,

und - *F*- -, - - $b - \overline{d} - f$

rein spielbar sein.

Die Tasten *d* und *a* geben keine reine, sondern eine um ein Komma verkleinerte Quinte. Die richtige Quinte *a* findet man in der kleinen weißen Taste, der vordersten der getheilten Obertaste

zwischen *g* und *a*. Dagegen ist *d*, welches zu *a* als reine Unterquinte paßt, ein Komma tiefer als die weiße Volltaste *d*. Ebenso findet man *d* in der weißen Vorderobertaste zwischen *c* und *d*. Hiernach besitzen wir zwei von einander um ein Komma verschiedene reine Quinten *d* — *a* und *d* — *a*. Die beiden hintereinander placirten schwarzen Obertasten *fis* und *fis*, welche ebenfalls um ein Komma von einander abstehen, passen als reine große Terzen zu jenen beiden Quinten. Die Note *b*, die richtige Oberquarte zu *f*, ist durch die vordere, zwischen den Volltasten *a* und *h* befindliche schwarze Obertaste vertreten. Eine weitere Quinte *g* wird von *d* abwärts erzeugt, welche die kleine Taste vor der schon erwähnten *fis*-Taste einnimmt und den Mollakkord *g* — *b* — *d* richtig intoniren läßt.

In Quinten kann man noch weiter moduliren, d. h. zu *D*-dur; hierzu ist noch der Akkord *a* — *cis* — *e* nöthig. Es ist *e* als die pythagoreische Terz zu *c* ein Komma höher als dessen natürliche Terz *e*, und nimmt die weiße vordere Obertaste zwischen den *d*- und *e*-Volltasten ein. Hier haben wir wiederum zwei reine Quinten *a* — *e* und *a* — *e*; die beiden hinteren Obertasten *cis* und *cis* liefern die richtigen großen Terzen für dieselben.

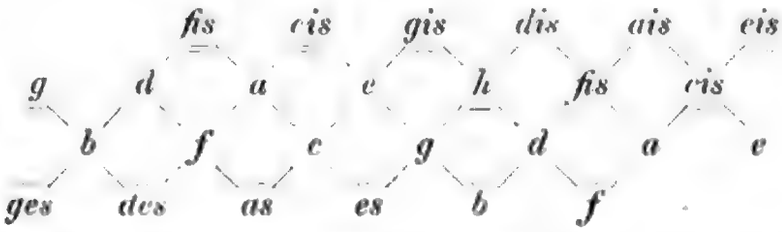
Die Modulationen in reinen Quinten hören hier auf, weil die Taste *e*, worauf nun weiter ein Akkord gebildet werden soll, harmonisch schon sehr entfernt von der Haupttonart liegt. Dagegen steht *e* mit jener Grundtonart in engem Zusammenhang, und da die Modulationen in diese Tonart ziemlich häufig vorkommen, so sind Akkorde darauf zu bauen. Es bilden *e* und *h* eine reine Quinte mit einander, wozu die Obertaste *gis*, hinter der Extrataste *a*, als Großterz paßt. *fis*, die richtige Terz zu *d*, ist zugleich die Quinte zu *h*, und die Obertaste *dis*, hinter der Extrataste *e*, liefert die große Terz hierzu. Ebenso paßt *ais*, die hinter *b* liegende Obertaste, zu der Quinte *fis* — *cis*. Eine kleine Extrataste *eis*, welche zwischen den Volltasten *e* und *f* angebracht ist, liefert die Großterz zu *cis*.

Nach der obigen Bestimmung werden sämmtliche chromatischen Obertasten von den Kreuztönen eingenommen. Die *B*-Töne erhält man durch eine besondere mechanische Vorrichtung; es befindet sich nämlich vorne am Instrumente ein Hebel, welcher durch das Knie des Spielers bewegt werden kann. Wenn man nun dem Hebel einen Druck ertheilt, so werden die sämmtlichen, den hintersten Reihen der Obertasten angehörigen Zungenreihen ausgeschaltet

und anstatt deren eine neue Reihe von Zungen mit denselben Tasten zum Ertönen gebracht, welche um eine enharmonische Diesis oder nahezu zwei Kommata höher gestimmt sind.

Es wird nämlich durch diesen mechanischen Vorgang die Stimmung der genannten Obertasten von den Kreuztönen enharmonisch zu den *B*-Tönen gewechselt, oder genauer ausgedrückt, die zweite Oberterzreihe *fis — cis — gis — dis — ais — eis* mit der ersten Unterterzreihe *ges — des — as — es — b — f* vertauscht. In Fig. 1 sind die so entstehenden Töne in Klammer geschlossen. Die übrigen Tasten, die Untertasten und die kleinen Extratasten, erfahren durch den Druck am »Kniehebel« keinerlei Veränderung in ihrer Stimmung. Die neue Reihe der Töne, welche die richtigen Mollterzen zu *b*, *f*, *c*, *g*, *d* sind, gestattet uns die Modulationen in die erniedrigten Tonarten.

Somit verfügen wir auf der oben beschriebenen Klaviatur mit 20 Tasten über 26 der Tonika (*c*) harmonisch am nächsten verwandte Intervalle, welche sich folgendermaßen akkordisch zusammenstellen lassen:



Aus dieser Zusammenstellung ersieht man leicht, daß folgende reine Akkorde spielbar sind:

1) 16 Dur-Dreiklänge auf: *d*, *a*, *e*, *h*, *fis*,
b, *f*, *c*, *g*, *d*, *a*,
ges, *des*, *as*, *es*, *b*.

2) 16 Moll-Dreiklänge auf: *fis*, *cis*, *gis*, *dis*, *ais*,
g, *d*, *a*, *e*, *h*, *fis*,
b, *f*, *c*, *g*, *d*.

Diese Anzahl der Tasten wird für den Vortrag eines in *C*-dur notirten Musikstückes in den meisten Fällen genügen.

Die Obertasten könnten noch weiter getheilt werden, und es könnte noch außerdem eine Taste zwischen *h* und *c* eingeschoben werden. Dies aber macht die ohnehin schon etwas verwickelte Tastatur ohne erheblichen Vortheil nur komplizirter.

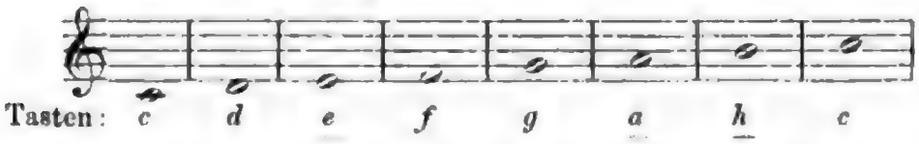
Digitized by Google

Nähere Bestimmung der Notenschrift für das Harmonium.

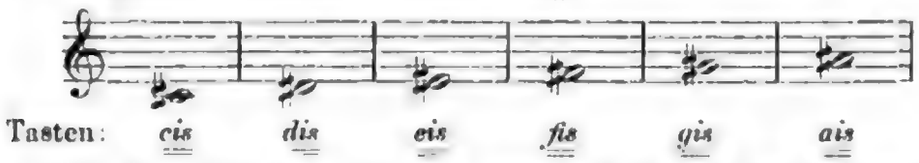
Wie in der Konstruktion der Klaviatur besondere Rücksicht auf die Beibehaltung der herkömmlichen Form genommen worden ist, so ist dies auch im Ausbau des Notensystems für das Harmonium angestrebt worden.

Das Notirungssystem, welches ich als das geeignetste befunden habe, läßt sich folgendermaßen formuliren.

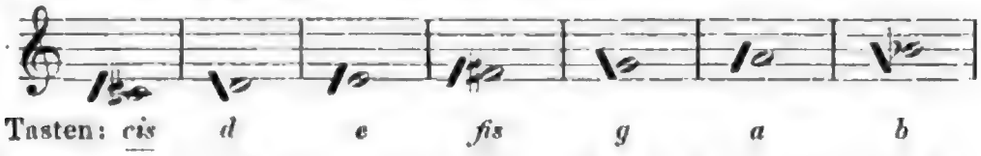
1) Die sieben weißen Tasten (die der diatonischen Leiter) werden einfach bezeichnet, wie folgt:



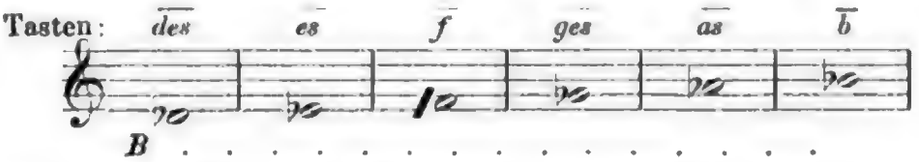
Ebenso die sechs hintersten Obertasten, (die kleine Taste zwischen *e* und *f* eingerechnet) mit einfachem ♯:



2) Die kleinen Extratasten (ohne Unterscheidung der Farbe), deren Stimmung von den obigen je um ein Komma differirt, werden mit Hülfe der Bosanquet'schen Zeichen / für Kommaerhöhung und \ für Kommaerniedrigung von jenen unterschieden:



3) Der Gebrauch des Kniehebels wird durch das Symbol *B* . . . . . bezeichnet, wobei die Länge der punktirten Linie die Dauer des Hebeldrucks andeutet. Die von der hintersten Reihe gegebenen *B*-Töne werden einfach notirt, $\bar{f}$ ausgenommen, welches mit / vorgezeichnet werden muß, damit man auf die nebenstehende Extrataste greife.



Wir bemerken, daß man durch Annahme dieser Bezeichnungsweise mit nur acht hinzugefügten Kommazeichen vollständig auskommt, und zwar hat man nur die folgenden acht doppelt vertretenen Tasten von einander zu unterscheiden:

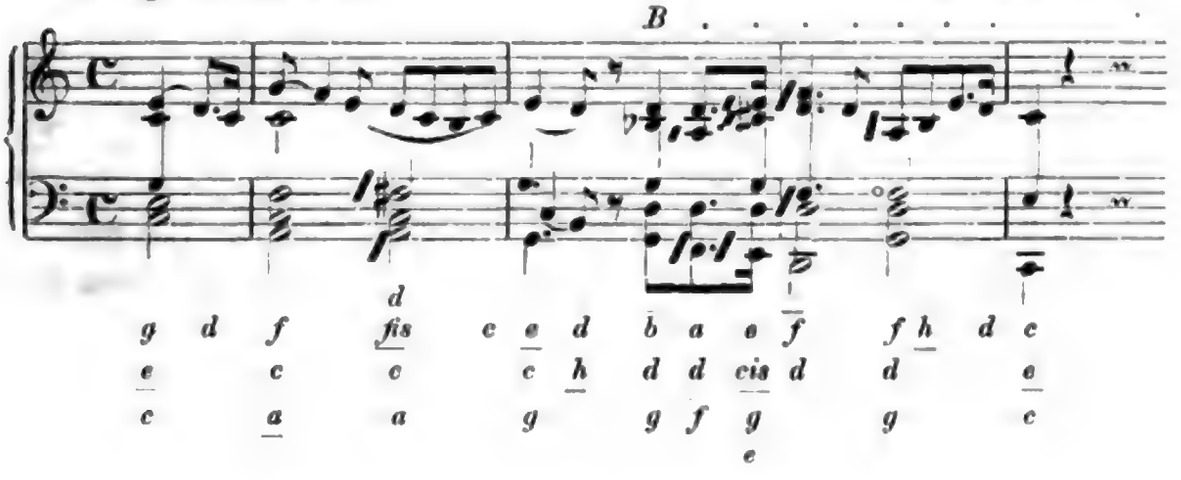
$$\begin{matrix} \underline{\underline{cis}} & \underline{d} & \underline{e} & \underline{\underline{eis}} & \underline{\underline{fis}} & \underline{g} & \underline{a} & b & f \\ \underline{cis}, & d, & e, & f, & \underline{fis}, & g, & a, & \bar{b} & \bar{f}. \end{matrix}$$

Hier sehen wir, daß keine Taste mit demselben Namen dreifach vertreten ist, und deshalb braucht man beim Spielen zwischen Gravis \ und Akutus / nicht zu unterscheiden, sondern nur die folgenden Regeln zu beachten:

1) Man greife nach den kleinen nächstliegenden Extratasten, sobald vor einer Note überhaupt ein Zeichen für Kommaveränderung auftritt.
2) Die alterirten Noten zu den diatonischen Intervallen *d*, *e*, *g* und *a* findet man in den unmittelbar oberhalb und zwar immer nach links liegenden kleinen Tasten.
3) Die Auflösung der Kommaveränderung einer Note wird durch eine vorgesetzte kleine ◦ angedeutet.

Folgendes Beispiel, in welchem die wichtigsten Noten mit genauer Buchstabenbezeichnung für Tasten versehen sind, wird die oben dargelegten Regeln erläutern:

E-Lage der Klaviatur. Mendelssohn.



Vorrichtung zum Transponiren.

Die Transponirbarkeit des Instrumentes wurde durch eine Vorrichtung zur Verschiebung der ganzen Klaviatur nach links und rechts bewirkt, und zwar befindet sich ein Hebel unmittelbar über der Klaviatur, welcher in 12 verschiedenen chromatischen Stellungen befestigt werden kann, entsprechend der Tonreihe

des — as — es — b — f — c — g — d — a — e — h — fis.

Wenn der Hebel in der Mitte liegt, so daß die Taste *c* den Ton *c* giebt — diese Stellung nenne ich die *C*-Lage der Klaviatur —, so geben sämmtliche Tasten die Töne in ihrer richtigen Tonhöhe,

Digitized by Google

wie in der obigen Abbildung der Tastatur angegeben ist; in diesem Falle allein fallen die Bezeichnungen der Tasten und Töne zusammen.

Vermöge einer besonderen Vorkehrung[1] an einzelnen Tasten und einer entsprechenden Vertheilung der Zungenventile werden die durch die Tasten vertretenen Intervalle in den sämmtlichen 12 Lagen der Klaviatur korrekt gegeben. Die Tasten wählen so zu sagen selbstthätig die Töne, welche in einer bestimmten Lage der Klaviatur mit dem Haupttone in denselben Intervallverhältnissen stehen, wie die Namen der Tasten andeuten.

Die sieben weißen Tasten, die Hauptleiter darstellend, geben:

In der *Des* Lage der Klaviatur die Tonfolge *des, es, f, ges, as, b, c*;
- - *As* - - - - - *as, b, c, des, es, f, g*;
- - *Es* - - - - - *es, f, g, as, b, c, d*;
- - *B* - - - - - *b, c, d, es, f, g, a*;
- - *F* - - - - - *f, g, a, b, c, d, e*;
- - *C* - - - - - *c, d, e, f, g, a, h*;
- - *G* - - - - - *g, a, h, c, d, e, fis*;
- - *D* - - - - - *d, e, fis, g, a, h, cis*;
- - *A* - - - - - *a, h, cis, d, e, fis, gis*;
- - *E* - - - - - *e, fis, gis, a, h, cis, dis*;
- - *H* - - - - - *h, cis, dis, e, fis, gis, ais*;
- - *Fis* - - - - - *fis, gis, ais, h, cis, dis eis*.

Außer dem Gebrauch der Tasten *d* und *gis* bei der Hauptmolltonart werden die Obertasten nur zu Modulationszwecken neben den Untertasten verwendet; in sämmtlichen Lagen der Klaviatur erhalten dieselben die ihren Intervallverhältnissen entsprechende Stimmung.

Der Vortrag auf dem Enharmonium.

Da die Mehrzahl der vorhandenen Kompositionen nicht in *C*-dur oder *a*-moll notirt ist, so ist für den Vortrag auf meinem Harmonium, mit Rücksicht auf das oben erklärte Notirungssystem, eine Umschreibung derselben in diese Tonarten resp. erforderlich. Zwar kann man *G*-dur- bezw. *e*-mollstücke allenfalls ohne diese Transposition ausführen; bei den stark vorgezeichneten Tonarten ist dies, wenn überhaupt, nur mit großen Schwierigkeiten möglich, da die komplizirten Obertasten dabei zu sehr herangezogen werden müssen.

[1] Betreffs der mechanischen Detaileinrichtung muß ich, mit Rücksicht auf die Richtung dieser Zeitschrift, auf eine genauere Beschreibung verzichten.

Digitized by Google

Durch diese Umschreibung fallen hingegen sämmtliche Vorzeichnungen fort, und was an Versetzungszeichen zurückbleibt, deutet die Modulationen an, die mit Zuhülfenahme der Obertasten ausgeführt werden. Um aber das Stück wieder in die ursprünglich vom Komponisten beabsichtigte Stimmung zurückzubringen, wird die Klaviatur in diejenige Lage[1] gebracht, welche der Tonart des entsprechenden Stückes entspricht.

Nach der Umschreibung muß das Stück einer harmonischen Analyse unterworfen werden. Die Verwandtschaft der auf einander folgenden Akkorde, sowie überhaupt die Regeln[2] der melodischen und harmonischen Fortschreitungen führen uns sicher zum Ziele, obgleich in verwickelteren harmonischen Kombinationen, namentlich bei den neueren Komponisten, bei denen der Einfluß der 12stufigen gleichschwebenden Temperatur unverkennbar zu verspüren ist, das entscheidende Wort bei der Wahl der richtigen Töne allein dem musikalisch gebildeten Gehör eingeräumt werden muß. Somit gehört die Feststellung[3] der Harmonie in solchen Fällen einigermaßen in das Gebiet, wo die individuellen Erfahrungen und die künstlerischen Anschauungen zur Geltung kommen.

Durch solche harmonischen Untersuchungen werden die Stellen herausgefunden, welche mit Hülfe der Extratasten ausgeführt werden müssen. Die dementsprechenden Kommawechsel werden mittelst der Zeichen Akutus und Gravis präcis in die Noten eingetragen, damit der Spieler beim Vortrag sich nur nach diesen Zeichen zu richten und zur Ausführung solcher Stellen nur die oben angegebenen Regeln zu beachten hat. Somit kann auch ein in die Theorie der Musik nicht Eingeweihter nach kurzer Anleitung auf dem Harmonium gleich vom Blatt spielen.

[1] Auf meinem Instrumente mit 39 Zungen in der Oktave sind die äußersten Klaviaturlagen, *fis* und *des*, wegen der Unreinheit einzelner Akkorde nicht brauchbar. Ich habe jedoch ein Mittel gefunden, durch eine leichte mechanische Änderung und durch Vermehrung der Zungen auf 55 in einer Oktave, diesem Mangel bei dem späteren Bau derartiger Instrumente abzuhelfen.

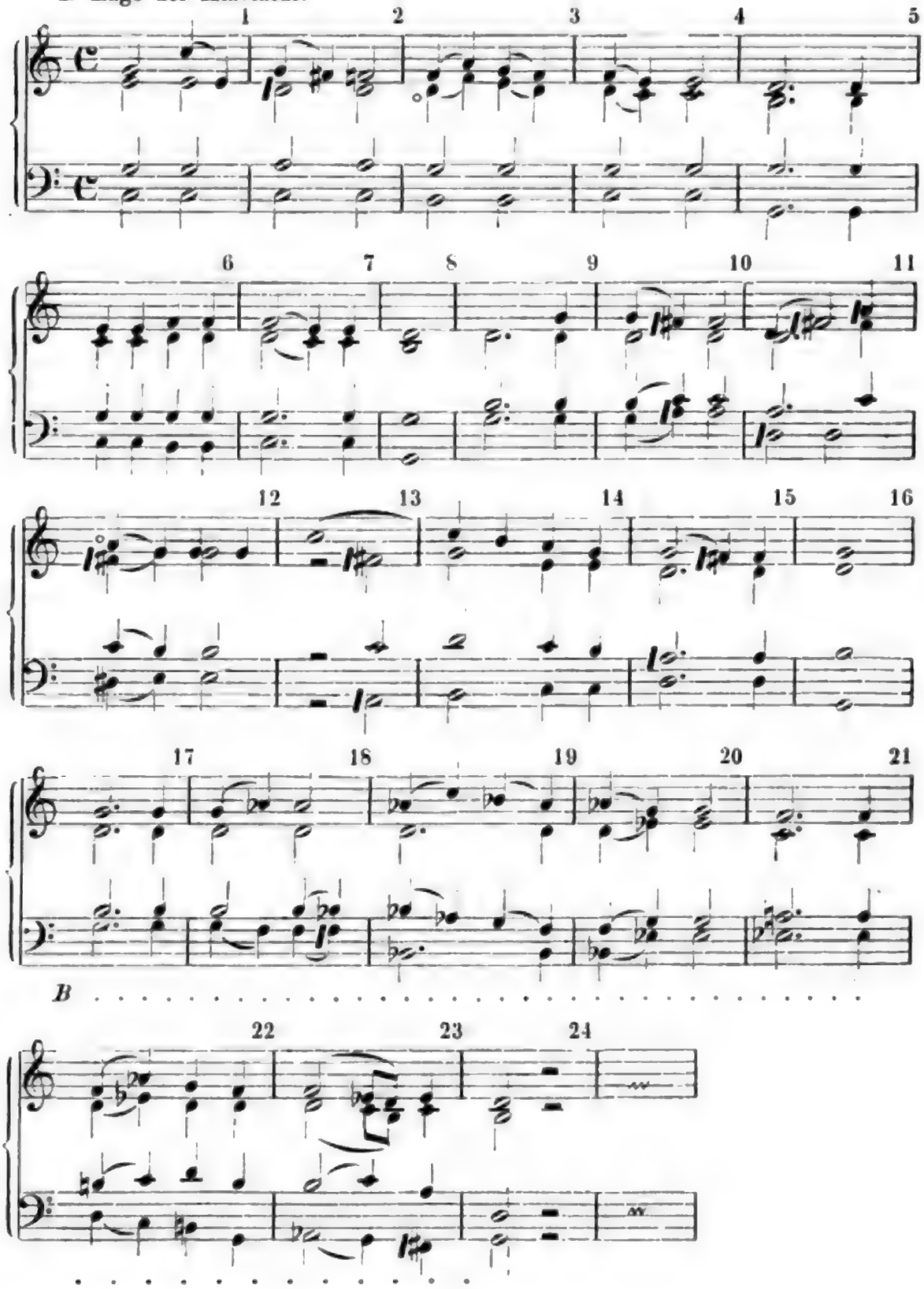
[2] Ein näheres Eingehen auf die Grundprinzipien des heutigen Systems der Harmonie würde uns zu weit führen. Es sei nur auf die vortreffliche Schrift des Herrn G. Engel verwiesen: »Das mathematische Harmonium, ein Hülfsmittel zur Veranschaulichung der reinen Tonverhältnisse.« Berlin, 1881.

[3] Versuche zur strengen Analyse der ausgedehnteren Werke der Klassiker sind bereits unternommen worden. Ich verweise besonders auf die gelehrten und eingehenden Untersuchungen, welche Herr G. Engel in: »Eine mathematisch-harmonische Analyse des Don Giovanni von Mozart« (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrgang 1887) niedergelegt hat, sowie auf das Kapitel über »die mathematische Analyse« in Herrn L. Bußler's lehrreicher Schrift »Partitur-Studium«. Berlin 1882. S. 294—335.

Digitized by Google

Zur Erläuterung des oben geschilderten Verfahrens nehme ich als Beispiel einen Theil des Mozart'schen Chores »Ave verum corpus«, welcher viele harmonisch interessante Stellen aufweist.

D Lage der Klaviatur.



Digitized by Google

In Takt 2 wird die kleine Taste *d* genommen, um zu *a* im Alt zu passen; *g* ist hierbei die Wechselnote. In Takt 3 muß *d* anstatt *d* gewählt werden, wegen *g* im Tenor. Es folgen 7 Takte ohne Alterationen, bis in Takt 10 *a* und *fis* genommen werden, damit der Dominantseptimen-Akkord der Oberdominante *g* richtig gegeben werde, von welchem aber durch Einschaltung des verminderten Septimenakkords *dis* — *fis* — *a* — *c*, *e*-moll erreicht wird. In 13 und 15 sind die Oberdominantklänge durch *a* und *fis* gekennzeichnet. Von 17 an wird dem angegebenen Zeichen *B* gemäß, der Kniehebel gedrückt und bleibt bis zum Ende des betrachteten Theiles angehalten. Takt 18 fängt mit dem *g*-Dur Akkord an, geht zu dem verminderten Septimen-Akkord *f*, *h*, *d*, *as* von *c*-moll, welcher im letzten Viertel durch Erniedrigung von *h* zu *b* und Erhöhung von *f* zu *fis* in den Dominantseptimen-Akkord zu *es*-dur übergeht. Die letzte Dissonanz ist in Takt 20 regelrecht aufgelöst. Takt 21 beginnt mit der Dissonanz *es*, *a*, *c*, *f*, welche trotzdem kein genauer Sekund-Akkord zu *b* ist, führt durch Einschaltung des verminderten Septimen-Akkords zu *as*-dur in Sextakkordlage. Durch stufenweise Fortschreitung leitet die Harmonie zu *g*-dur und dann durch den verminderten Septimenakkord von *c*, und den von *g*, zu einem Schluß in der Oberdominante.

Wenn man hier die Führung der einzelnen Stimmen genauer prüft, so stellt sich heraus, daß dieselben, trotz der außerordentlich verwickelten Harmoniefolgen doch sehr wenig von den reinen Intervallen abweichen. Man findet hier eben die Offenbarung eines echt künstlerischen Genies, welches unbewußt Unübertreffliches leistet.

Vorzüge des Enharmoniums.

Aus dem Vorhergehenden wird hinlänglich ersichtlich sein, daß in der Notirung der reinen Tonverhältnisse, sowie in der mechanischen Gestaltung des Instrumentes, die thunlichste Beibehaltung der herkömmlichen Formen das leitende Prinzip war. Muß man sich in der reinen Stimmung mit einer weit größeren Anzahl von Tönen befassen als in den temperirten Systemen, so ist damit die Nothwendigkeit der Abweichungen in den einzelnen Ausführungen ganz von selbst geboten. Nun ist aber durch Annahme der Intervallschrift eine bedeutende Vereinfachung in der Notation und demzufolge in der Ausübung auf dem Tasteninstrumente herbeigeführt. Dies geschieht in praxi durch eine strenge Unterscheidung der Be-

Digitized by Google

griffe der Transposition und Modulation, welche ihrer musikalischen Bestimmung nach wesentlich von einander verschieden sind.

Durch diese Trennung aber wird eine große Vereinfachung sowohl in der geistigen Auffassung der Harmonie als auch in der praktischen Spieltechnik bewirkt; denn die meisten Kompositionen bewegen sich mehr innerhalb des Bereichs der eigentlich tonartlichen Stufen, und demzufolge werden die weißen Tasten, welche auf meiner Klaviatur absichtlich keinerlei Veränderung erfahren haben, vorzugsweise gebraucht werden. Vom praktischen[1] und pädagogischen Standpunkte aus betrachtet, dürfte die Beherrschung der neuen Tastatur mit mechanischer Transposition nicht mehr Schwierigkeiten bieten als die gewöhnliche Spielart auf der 12-tastigen Klaviatur mit ihren spezifischen Übungen für die vorgezeichneten Tonarten.

Hiernach brauche ich nicht viel Worte über die Nützlichkeit reingestimmter Instrumente für die Musikpraxis zu verlieren, weil dieselbe von Forschern in diesem Gebiete schon mehrfach erörtert worden ist. Niemand wird die temperirte Harmonie der reinen vorziehen wollen. Es kommt hierbei lediglich auf die Frage an, ob überhaupt die Vortheile der letzteren die Mühe und Umständlichkeit zur Erzielung derselben überwiegen werden. Da ich im Vorhergehenden zu zeigen versucht habe, wie leicht die reine Stimmung auf meinem Harmonium zu erreichen ist, so kann ich das Weitere dem Urtheile der Kenner überlassen.

III. Die ältere harmonische Kunst im Lichte der reinen Stimmung.

Wie die Fortschritte der exakten Wissenschaften vielfach mit der Vollendung ihrer instrumentalen Hülfsmittel zusammenhängen, so finden auch im Gebiete der Musik ähnliche Verhältnisse statt. Die Geschichte der Astronomie ist mit der des getheilten Kreises und der Fernröhre eng verknüpft. Und häufig genug läßt sich konstatiren, daß die Erfindung irgend eines Instrumentes, indem es die menschlichen Sinne bewaffnet, uns Blicke in bisher tief verschleierte Geheimnisse der Natur gestattet, ein neues Gebiet geistiger Thätig-

[1] Einen Beweis für die leichte Spielbarkeit hat der wohlbekannte Pianist Herr G. A. Papendick aufs glänzendste geliefert, indem er schwierigere Kompositionen — ich nenne darunter beispielsweise einige Sätze aus Mendelssohn'schen Orgelsonaten, J. S. Bach'schen Fugen, R. Wagner's Pilgerchor aus »Tannhäuser« etc. — nach kurzer Übung vortrug. Ich spreche ihm an dieser Stelle meinen wärmsten Dank dafür aus.

keit eröffnet, ja eine Wissenschaft erst ins Leben ruft. Bestehen die Künste, ihrem Zweck und Inhalt nach, in den Offenbarungen des inneren Gemüthslebens, so müssen diese Offenbarungen ihren Ausdruck mit Hülfe der Materie finden, und in so weit sind sie durch die Gesetze der äußeren Natur bedingt.

Es dürfte auch für die Musiker von Interesse sein zu verfolgen, bis zu welchem Grade die Entwickelung der musikalischen Erkenntniß und deren praktische Anwendung von der Beschaffenheit der jeweiligen Instrumentalhülfsmittel abhängig war. Im folgenden beabsichtige ich deshalb einen kurzen geschichtlichen Beitrag zur Aufklärung über diesen Gegenstand zu liefern.

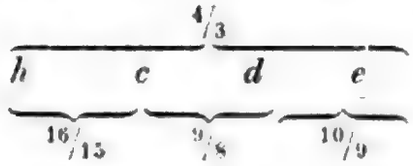
Gerade im Gebiete der Musik ist der Anfang von der Natur selbst gegeben: denn der Mensch ist von vorn herein mit einem Organe ausgestattet, welches er vollkommen beherrschen, und womit er den Anregungen des Herzens und dem Spiele der Phantasie jederzeit Ausdruck geben kann. Es liegt deshalb in der Natur der Sache, daß die Menschheit von dem frühesten Entwickelungsstadium her den Gesang als direktes Mittel zur Äußerung seiner Gemüthsbewegungen benutzt hat. Ohne Zweifel ist die Vokalmusik der Instrumentalmusik vorangegangen und hat dieser die Veranlassung gegeben, sich zu vervollkommnen — was freilich sehr langsam vor sich ging — um von derselben wiederum erneute Anregung zu weiterem Fortschritt zu erhalten.

Bei den Griechen und bei denjenigen Völkern, welche als unmittelbare Erben oder Nachahmer derselben betrachtet werden können, wurde die Musik auch ein Gegenstand gelehrter Forschungen. Hier herrschte noch vorwiegend die homophone Musik im Gesange wie im Instrumentalspiele, von denen das letztere den Gelehrten Gelegenheit bot, Untersuchungen über die Natur der Klänge und über den Zusammenhang derselben unter einander anzustellen. Man hatte das Mittel gefunden, das Verhältniß der Töne durch die Länge einer gespannten Saite — wie es am Monochord geschieht — auszudrücken, und dadurch die der Musikausübung zu Grunde liegenden Intervalle mit Zahlen zu präcisiren. Pythagoras erzeugte alle Töne der Skala durch wiederholte Quinten- und Oktavenschritte von einem einzigen Tone aus, und begründete dadurch ein System, welches in der Geschichte der Musik eine überaus maßgebende Rolle gespielt hat. Es hat natürlich nicht an Theoretikern gefehlt, welche bemüht waren, dem Tetrachorde andere Stimmungen zu geben, d. h. das Intervall einer Quarte in verschiedener Weise zu theilen. Nennenswerth sind u. A. Didymus und Ptolemäus, welche dem Bedürfniß der reinen

Digitized by Google

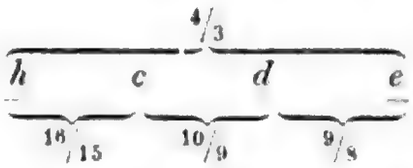
harmonischen Musik genügende Theilungen des Tetrachordenintervalls gefunden haben; sie fanden nämlich die richtigen Verhältnisse der Saitenlänge, welche den natürlichen Terzen entsprechen.

Nach Ptolemäus erfolgt die Theilung des Quartenintervalls — durch den Bruch $^4/_3$ ausgedrückt —, nach folgendem Schema:



Zwischen h und e sind zwei Töne c, d — nach der Bezeichnungsweise des ersten Abschnittes, welche stets befolgt wird — eingeschaltet, welche zwei höchst wichtige Intervalle abgeben, nämlich die große Terz $^5/_4$ zwischen c und e, und die kleine Terz $^6/_5$ zwischen h und d.

Die von Didymus angegebene Theilung



dagegen ist weniger vollkommen, indem sie außer der wichtigen großen Terz noch eine alterirte Terz $^{32}/_{27}$ ($h - d$) enthält, welche der pythagoreischen Reihe angehört. Sonst soll, lange vor Didymus, der Tarentiner Archytas die Ratio $^5/_4$, und Eratosthenes die Ratio $^6/_5$ gekannt und gebraucht haben.

Es erscheint zweifelhaft, ob die genannten griechischen Musikforscher zu diesen Theilungen durch bewußte Erkenntniß der Terz als eines harmonischen Intervalles gekommen sind; diese dürften vielmehr als Resultate der Zahlenmanipulationen zu betrachten sein, mit denen die Alten sich mit Vorliebe beschäftigt haben. In der That sind die drei Brüche $^9/_8$, $^{10}/_9$ und $^{16}/_{15}$ in numerischem Sinne die einfachsten, in welche man den Bruch $^4/_3$ geometrisch theilen kann, indem man die praktische Forderung berücksichtigt, daß zwei ganze Töne und ein halber Ton ein Quartenintervall ausfüllen sollen. Für die Praxis aber besaßen solche Subtilitäten keinen großen Nutzen, denn die Richtigkeit der Intervalle kann nur dann mit Schärfe beurtheilt werden, wenn die Töne zu gleichzeitigem Fortklingen gebracht werden. Aus diesem Grunde ist es nicht zu verwundern, daß die Resultate des Didymus und des Ptolemäus Jahrhunderte lang wenig Beachtung gefunden haben, und sogar in vollkommene Vergessenheit gerathen sind. Die Erkenntniß der

Digitized by Google

selbstständigen Existenzberechtigung der Terzen als wichtiger Intervalle bedurfte noch der künstlerischen Erfahrungen der viel späteren Generationen.

Das Musiksystem der Griechen, von den Römern ohne wesentliche Änderung beibehalten, wurde der christlichen Kirche unmittelbar überliefert und blieb auch hier lange in demselben Zustande, in welchem die Griechen es hinterlassen hatten; noch Boëtius vermochte nur, an die Schriften von Pythagoras, Aristoxenus, Nicomachus, Ptolemäus u. a. m. sich anzulehnen und außerdem keine bedeutungsvollen Fortschritte zu erzielen. Bei dem vollständigen Mangel bestimmter Angaben ist es schwer, die nähere Bestimmung der damals wirklich gesungenen Intervalle zu ermitteln. Überflüssig war jedenfalls eine genaue Definition der Intervalle, solange man ausschließlich den einstimmigen Gesang pflegte; während eine solche nähere Bestimmung mit der allmählich in Aufnahme kommenden Mehrstimmigkeit in der Vokalmusik nöthig wurde.

Unter den damaligen, theils zur selbstständigen Musikausübung, theils zur Begleitung bestimmten, allerdings primitiven Instrumenten, verdient die Orgel am meisten unsere Aufmerksamkeit, aus dem zweifachen Grunde, weil einerseits die Töne eine bestimmte unabänderliche Stimmung erhalten müssen und andererseits ein Spieler über zwei oder mehr Töne auf einmal verfügen kann, demnach zu Versuchen über Polyphonie günstige Gelegenheit geboten wurde. Sichere Berichte über alte Orgeln und ihre Anwendungen für kirchliche Zwecke sind auf uns gekommen. Es erscheint mehr als wahrscheinlich, daß der Vorgänger unserer heutigen Orgel im Laufe des neunten Jahrhunderts allgemeine Verbreitung gefunden hat. Freilich müssen solche Instrumente einen beschränkten Tonumfang besessen haben und äußerst schwerfällig ausgestattet gewesen sein; aber vollkommener brauchten sie nicht zu sein, denn sie dienten dazu, den Sängern den Ton anzugeben bezw. einstimmige Vokalstücke mitzuspielen. Was die Stimmung einer solchen Orgel anbelangt, so kann man darüber nur Vermuthungen hegen. Wohl kann man jedoch annehmen, daß die Oktaven und Quinten rein gestimmt waren, weil Quinten und Quarten auch in melodischer Aufeinanderfolge sehr wenig Abweichungen vertragen können. Will man in vier Kirchentonarten mit reinen Quarten und Quinten spielen, so muß man nach mittelalterlicher Bezeichnung:

für die ionische Tonart $f — c — g$,
für die mixolydische $c — g — d$,
für die dorische $g — d — a$,
für die phrygische $a — e — h$

Digitized by Google

reine Quinten haben. Da nun, wie im modernen Tonsystem, keine anderen harmonischen Rücksichten zur Bestimmung dieser Tonstufen zu nehmen waren, so konnten die sieben Tasten der damaligen Orgel in reinen Quinten und Oktaven gestimmt werden.

Daß die Orgel allmählich in der Musikausübung sich Geltung verschafft und den Musikern Veranlassung gegeben hat, den Grundstein zur mehrstimmigen Musik zu legen, wird einleuchtend sein, wenn man in jenes merkwürdige Zeitalter einen Blick wirft, in welchem das Organiziren der Melodien, was dem damaligen Geschmack offenbar zusagte, überall Verbreitung fand. Die späteren Geschichtsschreiber vermochten ihre Verwunderung[1] darüber nicht zu unterdrücken, daß Parallelbewegungen in Quinten und Quarten geduldet, geschweige denn mit Wohlgefallen aufgenommen werden konnten. Um aber den Alten gerecht zu werden und ihren Leistungen gehörige Würdigung zu Theil werden lassen zu können, ist es vor allen Dingen nöthig, daß wir uns in unserer Vorstellung in die Verhältnisse der damaligen Zeit hineinversetzen. Ungemein schwer[2] dürfte es denen gefallen sein, welche bisher nur einstimmige Musik gepflegt hatten, zwei selbstständige, gleichzeitig erklingende Melodien im Geiste zu erfassen und daraus die ästhetische Wirkung der Zusammenfügung der einzelnen Töne zu einem Ganzen zu erhalten; und bedurfte es irgend eines Hülfsmittels, um diesen Sinn für Mehrstimmigkeit zu erwecken und zu fördern, so war entschieden die Orgel, selbst in ihrer primitiven und plumpen Ausstattung hierzu geeignet. Hier hatte man Töne in der Gewalt, zu deren Hervorbringung sonst die Mitwirkung mehrerer Sänger nothwendig war.

Nun standen, wie oben erörtert worden, blos Quinten und Quarten auf diesen Orgeln zur Verfügung, und wenn man der Hauptmelodie nur einige, die oberflächliche Sinneswahrnehmung nicht empörende, melodisch geführte Nebenstimmen hinzufügen wollte, so hatte man keine andere Wahl, außer den durchgehenden Dissonanzen, welche schon zur Anwendung kamen, als zu diesem viel verurtheilten Mittel zu greifen. Die Versuche auf der Orgel dienten bald als Vorbilder[3]

[1] Kiesewetter, »Geschichte der Musik« 1846, bezeichnet dieses Verfahren sogar als eine »moralische Unmöglichkeit«.

[2] Ambros (Geschichte II, S. 351) stellt eine interessante Betrachtung über die allmähliche Entwickelung der gleichzeitigen Auffassung der einzelnen Melodien in der Polyphonie an, indem Gründe dafür angeführt werden, daß bis zu Okeghem's Zeit die harmonischen Stimmen gewöhnlich eine nach der anderen gesetzt wurden.

[3] Die Meinung, daß die Orgel, indem sie die physische Einwirkung der Konsonanzen zu versinnbildlichen vermochte, den mehrstimmigen Gesängen als Muster

zu den Vokalkompositionen, wie das Wort »Organiziren« klar genug anzudeuten scheint. Der Vorwurf der Gehörsroheit bei den Zeitgenossen Hucbald's ist gleichbedeutend mit dem Vorwurf, daß sie nicht andere Konsonanzen entdeckt haben!

Die von Guido von Arezzo eingeführte, später systematisch ausgebildete Singmethode mit Silben scheint, was die Stimmung betrifft, noch auf dem Boden der pythagoreisch-boëtianischen Musiktheorie zu beruhen. Nach diesem Systeme wurden ursprünglich die sechs ersten diatonischen Stufen, von *c* anfangend, durch die Silben *ut*, *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la* benannt, wobei der Halbtonschritt zwischen *mi* und *fa* lag. Diese Reihe der die Intervalle repräsentirenden Silben wurde als bewegliche Leiter betrachtet und wir finden *ut* bei den späteren Solmisatoren auf eine andere Stufe der unbeweglichen Leiter versetzt. Von dieser »Mutatio« waren, nach der damaligen Erkenntnißstufe, nur zwei möglich, nämlich auf dem Ton *g* oder *f*, denn der Schritt *mi — fa* mußte entweder auf *h — c* oder *a — b* fallen. Hiernach konnten Töne verschiedene Benennungen erhalten, je nach der Lage des *ut*; so wurde z. B. der Ton *c* bald *ut*, bald *fa* und bald *sol*; und der Ton *a* bald *la*, bald *re*, bald *mi*. Um bestimmte Töne zu bezeichnen, brauchte man blos die Silben aneinander zu reihen, z. B. *c utfasol* oder *a laremi*; diese Benennung war bis tief in das 17. Jahrhundert hinein noch gebräuchlich. Die Ganztonschritte, *ut — re*, *re — mi*, *fa — sol*, *sol — la*, mußten gleich sein, damit die Mutatio konsequent angewendet werden konnte, und der Umstand, daß ein und derselbe Ton, wie *a laremi*, gleichzeitig Quint- und Terzton sein kann, ist streng genommen nur möglich, wenn sämmtliche Intervalle durch Quintenfortschreitungen erzeugt werden. Diese Quinten brauchen nicht, wie in der damals allein herrschenden pythagoreischen Bestimmung, vollkommen rein, sondern können auch temperirt sein, und wenn heutzutage noch die Regeln[1] der Imi-

---

gedient hat, ist schon von Johannes Cottonius (Schriftsteller über die Musik des 11. Jahrhunderts) vertreten.

»*Qui canendi modus vulgariter organum dicitur: eo quod vox humana apte dissonans similitudinem exprimat instrumenti, quod organum vocatur.*« Gerbert, Scriptores. Bd. II. S. 263.

Forkel, Kiesewetter und fast alle Historiker schließen sich derselben Ansicht an.

[1] Burney sagt: »*The chants of the church furnished the subjects, and their answer, the accuracy of which was proved by the syllables of the Guidonian Hexachords. — The 5th above and 5th below, or 5th and 4th of a key, either major or minor, are its first relatives; and as they furnish the most agreeable modulation, so they are the only intervals, different from the identities of unison and octave, in which*

tationen und Fugen mittelst dieser guidonischen Silben ohne Unterscheidung der Quint- und Terztöne gedacht und gelehrt werden, so muß das auf Grund der Vorstellung der temperirten Töne geschehen.

Über den Zustand der Musik im Mittelalter und insbesondere über die Anfänge der mehrstimmigen Musik in Europa herrscht noch großes Dunkel. Die durch die Praxis des Organum wachgerufene Vorliebe für die bereicherte Gesangsweise hatte den Zweck nicht verfehlt, den Boden für späteren Ausbau vorzubereiten. Von der Zeit Hucbalds bis tief in das 12. Jahrhundert hinein kam das Können der Musiker nicht viel über die engen Grenzen der Parallelbewegungen in Konsonanzen hinaus, obgleich die dem musikalischen Sinn Guidos nicht behagenden Quintenfolgen abgeschafft und anstatt deren ein mannichfaltigeres Organum empfohlen wurde. Aber der richtige Weg konnte nicht gefunden werden, so lange man sich nicht von der damals herrschenden Anlehnung an die Autoritäten lossagte. Ein glücklicher, obschon naturgemäßer Zufall war es, als die Sänger im Laufe ihrer mit Fleiß und Hingabe getriebenen Übungen Manches fanden, was ihnen einen Einblick in den geheimnißvollen Zusammenhang der Klänge gestattete. Hat man den immer mehr sich fühlbar machenden Bedürfnissen nach genauer Bezeichnung der Zeitmaße des neuen geregelten Gesanges, zu welchen die seit Jahrhunderten üblichen Neumen nicht genügten, durch Verbesserung oder vielmehr Neugestaltung der Notation nachzukommen gestrebt, so bezeichnet eben die Entdeckung der neuen Konsonanzen, ja das Sich-Bewußtwerden der bisher verborgenen Eigenschaften der schon vorhandenen Intervalle ein entscheidendes Moment in der Entwickelung der Harmonie. Nachdem man auf empirischem Wege die konsonirenden Eigenschaften der Terzen und Sexten erkannt hatte und ihnen eine selbstständige künstlerische Behandlung zutheil werden ließ, war der Samen zu dem später herrlich emporwachsenden Baume ausgestreut. Zu den nackten Quartenfolgen trat eine dritte untere Stimme hinzu, welche mit den ersten beiden Terzen und Sexten bildete. Dies war das sogenannte »Fauxbourdon«, von dem in der modernen Harmonie noch Spuren zu finden sind. Hier bewegten sich die Stimmen noch nicht selbst-

the answer of a regular canon or fugues can be made. All other replies are allowed by theorists to be nothing but imitations. And the final names of notes, their appearance on paper, or even effect on the ear, will not demonstrate the track of an answer to a subject given, with such certainty as Solmization; and it seems, as if the Guidonian syllables would be more useful in this species of composition than in singing«. History of Music, London 1782. Bd. II. S. 467.

Digitized by Google

ständig einher, sondern schmiegten sich an die Hauptstimme an, deren Schatten sie in rhythmischer, ja überhaupt in melodischer Hinsicht waren, und es war ein entscheidender Fortschritt, als im Laufe des 12. Jahrhunderts in Frankreich die Praxis des Diskantierens auftauchte. Zwar war hier die Kunst des Stimmenflechtens zu einem harmonischen Ganzen noch sehr unvollkommen ausgebildet, doch wurde den einzelnen Partien mehr Freiheit und Selbstständigkeit sowohl in der rhythmischen Gliederung als in der harmonischen Gestaltung gesichert, was dem Gesange eben durch Gegenbewegung und freieren Ansatz der Konsonanzen eine zugleich reizvolle und belebende Mannigfaltigkeit verlieh. Die Kirchenpforten blieben der neuen Richtung durchaus nicht verschlossen, und so erblicken wir in jenem Diskantieren eine Epoche eigenartiger Kunstblüthe.

Auch wurde der Discantus Gegenstand gelehrter Untersuchungen, deren Resultate in den Traktaten[1] von Franco von Köln, Johannes Garlandia, Hieronymus von Moravia, Johannes de Muris, Philipp de Vitry u. a. m. niedergelegt worden sind. Franco von Köln zählt die große und kleine Terz unter die Konsonanzen, stellt aber die Sexten noch in die Kategorie der milderen Dissonanzen, während Johannes de Muris die große Sexte zu den Konsonanzen rechnet. Doch hat Philipp de Vitry (Ende des 13. Jahrhunderts) zuerst die kleine Sexte in die Reihe der Konsonanzen gestellt und somit die klare Unterscheidung der Konsonanzen und Dissonanzen endgiltig festgelegt.[2]

Einmal befreit von den durch alte Theorien gezogenen Schranken und auf sich selbst und die eigenen Erfahrungen angewiesen, konnte die Praxis unbekümmert weiterschreiten, während die Theorie zurückblieb, da ihre Mittel nicht dazu ausreichten, um den neu auftauchenden Prinzipien zu folgen, sie zu klären und ihnen ein festes Gepräge zu geben.

Zum Diskantieren wurde der damals allgemein verbreitete plane Gesang als Unterlage benutzt, welcher letztere »Cantus Firmus« hieß, wozu bald eine, bald mehrere Nebenstimmen hinzutraten. Der Tenor führte die Hauptstimme und die einzelnen Stimmen mußten unter einander und mit der Hauptstimme in genauer harmonischer Beziehung stehen, sowie im Rhythmus abgemessen sein — was zur Vervollkommnung der Mensural-Notenschrift Veranlassung gab. Über

[1] Die Werke der meisten genannten Autoren sind in Gerbert's »Scriptores« und in Coussemaker's »Scriptores« abgedruckt.

[2] Vergl. Herrn H. Bellermann's Artikel über diesen Gegenstand in der »Leipziger allgem. Musikzeitung« für 1870, No. 13.

Digitized by Google

die Art und Weise der Ausführung des Discantus — ob schriftlich oder durch Improvisation — gehen die Meinungen der Geschichtsschreiber noch auseinander. Aber der Ansicht Coussemaker's[1], welcher sich für die erstere Art erklärt, muß nach meinem Dafürhalten eine größere Wahrscheinlichkeit zuerkannt werden, in Berücksichtigung des Umstandes, daß die Regelung der Harmonie besonders in drei- und mehrstimmigen Gesängen dem Gutdünken einzelner, noch so geübter Sänger[2] nicht überlassen werden kann, damit der Gesang nicht in Unordnung gerathe. Daß aber der improvisirte Discantus, namentlich der zweistimmige, dem Zeitgeschmack sehr zusagte, ist eine geschichtliche Thatsache, und daß die Virtuosität bei den Sängern, welche an neuen Einfällen und an Glanz der technischen Leistungen sich gegenseitig zu überbieten strebten, zur förmlichen Ausbildung gelangte, liegt auf der Hand. Diese Verzierungen scheinen zuletzt in eine solche ungeregelte, wüste und unkünstlerische Geschmacklosigkeit ausgeartet zu sein, daß sie tief künstlerische Naturen mit Abscheu erfüllten und jenes berühmte Verbot des Discantus seitens des Papstes Johann XX. in Avignon herbeiführten.

In dem oben geschilderten Anfang findet man schon Keime der späteren Entwickelung, und indem namentlich in den Niederlanden die früheren Kontrapunktisten sich um die Fortführung der wohlklingenden Mehrstimmigkeit verdient gemacht und zu den herrlichen Leistungen der Meister des 16. Jahrhunderts, eines Palestrina und Orlando Lasso, Vorbilder geliefert haben, ist der Weg zu dieser künstlerischen Höhe immerhin als ein allmählich aufsteigender zu bezeichnen.

---

[1] Coussemaker sagt: »*Pour adopter cette opinion* d. h. daß das Improvisiren auf einem bestimmten Thema möglich sei), *il faut admettre d'abord que les chanteurs des XIIe et XIIIe siècles, quelque instruits qu'ils fussent dans les règles et dans l'art du chant, aient été assez habiles, pour improviser le déchant d'après les règles exposées dans nos documents inédits et dans les traités des maitres précités* Franco v. Köln, Johann de Muris u. a. m.): *mais en le supposant, il faut admettre ensuite que la partie de déchant était toujours exécutée et non pouvait l'être que par un seul chanteur; sans cela, comme le déchant n'était pas une simple diaphonie à intervalles et à mouvements semblables, qu'il était permis au contraire au déchant de faire entendre non seulement divers intervalles sur une méme mélodie, mais aussi des notes de diverses durées, l'improvisation uniforme eût été impossible. On ne saurait prétendre, en effet, que plusieurs déchanteurs aient pu exécuter sur le livre un déchant uniforme.*« »*Histoire de l'harmonie au moyen âge*«. Seite 31.

[2] In Italien soll aber gegen das 16. Jahrhundert der sogenannte »Contrapunto a mente« von einem tüchtigen Sänger verlangt worden sein. Vergl. Ambros »Geschichte der Musik«. Bd. II. S. 388.

Digitized by Google

Die glänzenden Errungenschaften im Gebiete der praktischen Musik ließen sich nicht mehr durch die herkömmliche Klang- und Intervalllehre verfolgen, denn die von der Theorie als ein dissonirendes Intervall bezeichnete Terz hatte in der Praxis sich nicht nur als ein entschiedener Wohlklang erwiesen, sondern fand auch als solcher Verwendung. Dieser Widerspruch zwischen Theorie und Praxis erweckte in Manchen die Überzeugung, daß in der lebendigen Kunst alle die subtilen und spitzfindigen Berechnungen eher schädlich als nutzbringend wirken; und so traten denn bedeutende Lehrer und Theoretiker hervor, welche aus der Quelle der zeitgenössischen Kompositionen schöpften und darauf ihre theils theoretisirenden, theils pädagogischen Systeme bauten. Unter diesen sind besonders Johannes Tinctoris[1], Franchinus Gafurius[2] und Glareanus[3] zu nennen, welche immer bestrebt waren, die Kunstgesetze mit Beispielen aus den Kompositionen der Meister ihrer Zeit zu erläutern. Das Fundament der genaueren Tonbestimmung konnte deshalb nicht viel über die pythagoreisch-boëtianischen Anschauungen hinauskommen, welche, wie wir später sehen werden, die Tonvorstellung der Praktiker vollkommen beherrschten und somit der harmonischen Kunst derselben zu Grunde lagen. Ja es scheint unter den Musikern sogar die merkwürdige Ansicht[4] vertreten gewesen zu sein, daß die pythagoreischen Terzen und Sexten wirklich konsonirende Intervalle wären. Erst in der darauf folgenden Generation sollte diese Diskrepanz zwischen Theorie und Praxis zu deutlichem Bewußtsein kommen und Veranlassung zur allgemeinen Erörterung seitens der hervorragendsten Musiker geben.

Gegen Ende des 15. und am Anfang des 16. Jahrhunderts begegnen wir in Italien jener herrlichen Renaissance-Zeit, welche sich zunächst in den bildenden Künsten offenbarte. Das dunkle Feuer, welches Jahrhunderte lang im Mittelalter unter dem religiösen Fanatismus und sonstigem sozialem Zwange verborgen lag, brach auf

---

[1] »De Arte Contrapuncti«. 1477.

[2] »Theoricum opus musicæ disciplinæ«; Neapel, 1480. »Practica musicae«; Venedig 1496.

[3] »Dodecachordon« Basel 1547.

[4] Zarlino sagt in Cap. 31, Lib. II seiner »Istitutioni harmoniche«: *»De qui facilmente si può comprendere in quanto errore incorrino quelli, che si affaticano ostinatamente di voler persuadere, che i sopraposti Intervalli* (d. h. die pythagoreischen Terzen und Sexten) *siano Consonanti, & che siano quelli, che si pongono in uso al presente da i Musici nelle loro Harmonie; & insieme si può vedere, in che modo dimostrino d'haver poco inteso Boetio, quando si vogliono prevalere della sua autorità, volendo provare la loro falsa opinione per vera . . . . .«*

Digitized by Google

einmal in eine helle Flamme aus. Mit der Wiedergeburt der antiken Künste in ihrer neuen Form und der erneuten Begeisterung für die ideale Gestaltung des Lebens, zu welcher die griechische Kultur Vorbilder lieferte, kam nothwendigerweise das Vertiefen in die klassischen Sprachen und Wissenschaften. Das Studium der ältesten, fast gänzlich vergessenen Musikwerke wurde mit Eifer getrieben, und die Berechnungen der Proportionen, die Theilung der Intervalle wurden nochmals aufgenommen. Die Folge davon war, daß den Theoretikern weite Gesichtspunkte eröffnet wurden. So sehen wir denn die bedeutendsten Denker sich durch Veröffentlichung von Traktaten, durch öffentliche Disputationen und Parteikämpfe, an der Aufklärung über die genannte Streitfrage aufs lebhafteste betheiligen.

Nach Martini[1] war ein Spanier, namens Bartholomeus de Ramis, der erste, der in seiner Schrift »De Musica tractatus«, Bologna 1482, auf die Nothwendigkeit einer Temperatur aufmerksam machte. Er scheint zur Ansicht gekommen zu sein, daß die großen und kleinen Terzen als Konsonanzen die von Didymus und Ptolemäus gefundenen Proportionen $^5/_4$ und $^6/_5$ haben müssen, und daß, wenn das Komma, eben die Abweichung dieser von denen des Pythagoras, in der Praxis nicht außer Acht gelassen werden konnte, dasselbe durch eine neue Vertheilung der Intervalle der Tonleiter zu beseitigen sei. Hiermit verkündet er den fruchtbaren Gedanken einer endlichen Aufhebung jenes seit mehr als zwei Jahrhunderten chronisch gewordenen Übels im Tonsystem. Auch stellt er als Grundlage aller musikalischen Theorien folgende der von Didymus gelehrten Theilung des Tetrachords entsprechende Bestimmung der diatonischen Tonleiter

$$\underset{}{c} \overset{10/9}{\smile} \underset{}{d} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{e} \overset{16/15}{\smile} \underset{}{f} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{g} \overset{10/9}{\smile} \underset{}{a} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{h}$$

auf, welche keine temperirte sein kann, wie es von Martini (Storia della Musica Bd. I. S. 273) und nach ihm von Fétis (Biogr. univ. des musiciens, Art. »Ramis«) und Ambros (Geschichte der Musik, Bd. III. S. 167) angenommen wird. Diese Behauptung, sowie seine Pläne zur Erweiterung des guidonischen Hexachordes wurden der Gegenstand heftiger Angriffe seitens seiner Zeitgenossen, Burzio und

[1] Storia della Musica (1757) Bd. I. S. 272. Der Verfasser sagt, Ramis sei »*il primo, per quant'io sappia, a pubblicare l'avvisata necessità d'un Temperamento, onde s'introducessero le Terze e le Seste all' opera dei Concerti*«.

Digitized by Google

Gafurius[1], welche die herkömmlichen Anschauungen zu vertheidigen versuchten; und daraus entwickelte sich eine förmliche musikwissenschaftliche Fehde[2] zwischen ihnen, an welcher sich auch bald Spataro von Bologna, Ramis' Schüler, betheiligte.

In diesem, fast an namenlose Rohheit grenzenden Kampfe scheint der Hauptstreitpunkt in den Hintergrund gerathen zu sein, so daß wir aus anderen Quellen[3] erfahren müssen, daß Lodovigo Fogliano aus Modena in seiner Schrift »Musica Theoretica«, Venedig 1529, zuerst auf die wahre Proportion der in damaliger Musikausübung verwendeten unvollkommenen Konsonanzen aufmerksam machte und durch andere dergleichen Entdeckungen das Dunkel und die Unwissenheit seiner Zeit verscheucht hat. Doch verdanken wir die vollständige Aufklärung über diese Frage der klaren Einsicht und tief wissenschaftlichen Methodik des Gioseffo Zarlino (1517—1590). In seinem epochemachenden Werke »Istitutioni harmoniche«, zuerst in Venedig 1557 erschienen, prüft er aufs gründlichste die auf arithmetischen Theilungen der Proportionen begründeten Musiksysteme der griechischen Gelehrten und stellt geschichtliche Untersuchungen über die genauen Tonverhältnisse der diatonischen, chromatischen und enharmonischen Geschlechter an. In der Folge verurtheilt er

---

[1] Mit folgenden Worten charakterisirt Francis Salinas (De Musica, lib. 4 Cap. 30) die Stellung Gafurius' zu dieser Frage: »*Sed nunc huc, nunc illuc fertur, ut ex eo nihil certi, nihil firmi possit haberi; aliquando enim, ut Boëtio, & Pythagoræis faveat, dicit se mirari eo in libro, quem de Musica Italo sermone composuit (Angelicum ac divinum opus musicae Tract. I. Cap. 17) Ptolemæi (ut ipse vocat) inadvertentiam, qui Diapason et Diatessaron consonantiam esse dixerit; cum nec multiplici, nec superparticulari proportioni respondeat; paulo post in eodem libro assumit sesquiquartam* (5/4), *et sesquiquintam* (6/5) *Ptolemæi ad constituendas ex eis tertiam majorem, & minorem contra Boëtium, & omnes Pythagoræos. Et in secundo de Harmonia instrumentali Cap. 34 reprehendit quendam Bartholomæum Ramis Hispanum, qui tertiam majorem in sesquiquarta, et minorem in sesquiquinta constituit, & sextam majorem in superbipartiente tertias* (5/3), *& minorem in supertripartiente quintas* (8/5): *quia tertia, & sexta majores in his proportionibus constitutae deficiunt ab his, qui ex Boëtij doctrina elici possunt una sesquioctuagesima* (81/80).

[2] Über diese langdauernde Polemik lese man Bd. VII, S. 371 ff. von Salvatori Muzzi's »Annali della Città di Bologna« (1844) und Ambros »Geschichte der Musik« Bd. III, S. 168 ff. nach.

[3] J. B. Doni sagt (Trattati della Musica, I, p. 368): *Fogliano . . . fu il primo a scoprire che il semi-tuono comune mi-fa non è altrimenti il limma, o meno della metà del tuono, come comunemente si credeva, ma un maggiore semi-tuono, e che non era vero, che si adoprasse in pratica il Diatonico diatonico, ne che le nostre terze consonante fossero il Ditono, e triemitonio Pitagorico, mi si bene gli intervalli di sesquiquarta, e sesquiquinta proporzione, e simili altre cose, ch'egli cavo dalle tenebre dell'ignoranza di quel tempo.*

die pythagoreische Terz mit der Proportion $^{81}/_{64}$ als eine entschiedene Dissonanz (Lib. 2. Cap. 31), findet dagegen die Terzen nach ptolemäischer Bestimmung das Gehör sehr angenehm berührend (»le quali all' Udito erano molto consentanee e grate« S. 130) und endlich empfiehlt er folgende natürliche oder syntonische Diatonik von Ptolemäus:

$$\underset{}{c} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{d} \overset{10/9}{\smile} \underset{}{e} \overset{16/15}{\smile} \underset{}{f} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{g} \overset{10/9}{\smile} \underset{}{a} \overset{9/8}{\smile} \underset{}{h} \overset{16/15}{\smile} \underset{}{c}$$

als das einzig natürliche Tonsystem (Cap. 39).

Jedoch findet er, daß die richtige Quarte der sechsten Stufe $\underline{a}$ nicht der Ton d, sondern ein anderer, ein Komma $\left(\begin{smallmatrix}81\\80\end{smallmatrix}\right)$ tieferer Ton $\underline{d}$ sei, und macht Vorschläge zur Beseitigung dieses störenden Elementes durch den zum ersten Male konsequent durchgeführten Plan zur Temperirung der Intervalle, auf welche wir später eingehender zurückkommen werden. Zarlino thut Ramis' Entdeckungen kein einziges Mal Erwähnung und fühlt sich veranlaßt, infolge der Beschuldigung wegen Plagiats von Vicentio Galilei[1] seinem ehemaligen Schüler, in seiner Erwiderungsschrift »Sopplimenti musicali«, erschienen 1589, neben anderen Dingen seine Stellung seinem Vorgänger Fogliano gegenüber klar zu kennzeichnen und behauptet in seiner ersten Schrift gezeigt zu haben, daß

1) die wahren und natürlichen Proportionen der Konsonanzen in den antiken Geschlechtern zu finden seien;
2) daß die Annahme des pythagoreischen Systems eine Unmöglichkeit sei, daß vielmehr die Intonation seiner Zeit auf dem ptolemäischen Syntono begründet wäre.[2]

Indem wir die Prioritätsfrage hier unentschieden sein lassen, können wir die wirkliche Bedeutung dieser theoretischen Entdeckung nicht hoch genug schätzen; denn wenn auch die Auffindung der natürlichen Skala sich den Alten nicht abstreiten läßt, so geschah dieselbe doch wohl zufällig bei Gelegenheit einer Zahlenspekulation und nicht aus einer inneren, durch die Natur der Gehörsempfindung bedingten harmonischen Nothwendigkeit heraus. Es bekundet dies

[1] »*Dialogo della musica antica e moderna*«. Florenz 1581.

[2] »*Il perche; per non lasciare il Mondo involto in questo errore; mi diedi à scrivere & dimostrare: prima, che in tutti i Generi di proportione si trovavano le vere & naturali Forme delle Consonanze della Musica; dopoi, tolsi à dimostrare, ch'era impossibile, che s'adoperasse il Diatono diatonico antico; ma che si cantava et sonava il Naturale & Syntono; cosi nominato da Tolomeo*«. Lib. 3, Cap. 2.

Digitized by Google

die Thatsache, daß Didymus und Ptolemäus sich bei der Aufstellung chromatischer und enharmonischer Theilungen zwar verhältnißmäßig einfacher, doch unharmonischer Intervalle bedient haben. Das wahre Verdienst liegt nicht in den Händen derjenigen, welche Steine sammeln, sondern in dem Blicke derjenigen, welche die edlen von den gemeinen zu unterscheiden wissen.

Sind wir nun zu einem Punkte gelangt, von wo aus wir mit klarem Blicke den betretenen Weg mustern können, und besitzen wir jetzt ein genaues Mittel zur Erforschung der Gründe, warum die Praxis und die strenge Theorie auseinander gehen mußten, so werden wir nunmehr die harmonische Behandlung der Töne in dem strengen kontrapunktischen Stil untersuchen und gelegentlich die Art und Weise der Tonvorstellung der Meister feststellen, welche ihren herrlichen Schöpfungen zu Grunde liegen. Dies darf hier geschehen, weil die schon mehrfach genannte Abweichung der Terz- und Quinttöne durch die jetzt aufkommende Temperatur künstlich und auf rohe Art gedeckt wurde. Da nun die A-Capella-Gesänge heutzutage noch und mit wachsender Theilnahme ausgeführt und von Vielen als die natürlichste und dem Ideale am nächsten stehende Musikausübung betrachtet werden, so würde es auch der Mühe lohnen zu prüfen, unter welchen Bedingungen sie streng und rein genannt werden dürfen.

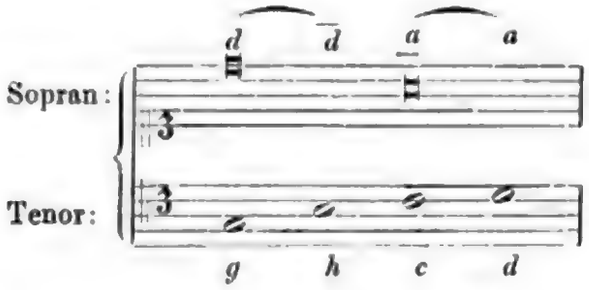
Ich habe mich in der Darlegung des Entwickelungsganges auf die polyphone Kunst etwas näher eingelassen, mit der Absicht, die Herkunft des kontrapunktischen Stils klar vor Augen zu führen. Die Entstehung solcher Vielstimmigkeit rührt von dem Versuche her, die gregorianischen Gesänge volltönig zu machen, und wenn es der Praxis im Laufe ihrer Übungen gelungen ist, diese Gesangsweise nach allen Seiten hin zu vervollkommnen, und wenn auch die Polyphonie ihre eigenen unabhängigen Ziele sich vorgesetzt hat, so bleibt das Fundament der letzteren immer der plane Gesang.

Der Cantus Firmus, meist vom Tenor übernommen, wurde in alter Weise gesungen, ganz unbekümmert um die Harmonie; dieselbe rein zu halten, war die Aufgabe der Nebenstimmen.

Der Tenor gab die Töne an und die übrigen mußten sich wohl oder übel darin fügen. Es ist unter diesen Umständen den letzteren unmöglich, an der vorgeschriebenen pythagoreischen Stimmung festzuhalten; sie mußten vielmehr, wo die Reinhaltung der Terzen und Sexten es erheischte, dieselben kleinen Abweichungen eintreten lassen, um die Konsonanzen rein zu Gehör zu bringen. Diese Abweichungen waren, wie wir in unseren Beispielen genauer sehen wer-

Digitized by Google

den, sogar in kürzeren Tonsätzen, sehr häufig anzuwenden. Um vorläufig ein kleines Beispiel zu nehmen, wollen wir den folgenden Fall betrachten:



Es wird hier vorausgesetzt, daß der Tenor die Töne *g h c d* in richtiger pythagoreischer Stimmung singt und der Sopran sich mit demselben in reinen Konsonanzen zu bewegen hat. Schon bei der zweiten Konsonanz muß *d* um ein Komma höher werden, und ein reiner Quartensprung wird die Sexte *c — a* um zwei Kommata — ungefähr einen Viertelton — zu groß machen. Um sich dem *c* im Tenor anzupassen, muß der Sopran einen ganz ungewöhnlichen Schritt *d — a* machen, und den nächsten Augenblick wieder muß derselbe um ein Komma in die Höhe gehen, um mit dem letzten Ton *d* eine reine Quinte zu bilden.

Diese Nothwendigkeit der beständigen Anpassung mußte die Folge haben, den Tonsatz und die Stimmführung unsicher zu machen, und so mußten zuletzt die kontrapunktirenden Stimmen ihre Selbstständigkeit einbüßen. Doch scheint die Überwindung derartiger Schwierigkeiten eben die Aufgabe der Schulung gewesen zu sein; die armen Sänger, welche durch Absingen unbestimmter und unnatürlicher Intervalle ihre Lorbeeren verdienen mußten! Die Tonsetzer wußten aus Erfahrung nur zu genau, daß sie das reine Intoniren der Terzen und Sexten in ihren Kompositionen den Ausführenden zumuthen durften. Auch fehlten ihnen die nöthigen Kenntnisse, um hierauf Rücksicht nehmen zu können, und unter dem Deckmantel der reinen Diatonik haben sie immerfort pythagoreisch — wenn nicht temperirt — gedacht und geschrieben. Auch diejenigen, welche rein singen konnten, mußten viele mühsame Einübungen und Proben hinter sich haben, um mit einem kleinen Ensemble fertig zu werden.

Es ist übrigens nicht besonders zu verwundern, daß die alten Komponisten auf diese Nothwendigkeit der Abweichung von der reinen Stimmführung als etwas Zufälliges keinerlei Rücksicht genommen, geschweige denn dieselbe nicht auf den Noten zu bezeichnen versucht haben. Hatten sie nicht unterlassen, sogar die zur richtigen Ausführung der Tonstücke absolut nothwendigen Ver-

Digitized by Google

setzungszeichen — das ♯ und das ♭ — deutlich anzugeben, weil sie meinten, die richtige Anwendung solcher »Accidentalen«, wodurch die Diatonicität noch lange nicht verlassen wird, sei dem Tonsinn und der Schulung der Sänger am besten zu überlassen?

Folgendes sind die Merkmale der vollkommenen Reinheit einer mehrstimmigen Komposition:

1) Die Reinheit der Zusammenklänge.
2) Das Beharren in derselben Stimmung.
3) Die melodische Führung der Stimmen in reinen Intervallen.

Sie sind eben die Prüfsteine für ein vollendetes Kunstwerk und geben uns die Fingerzeige, wonach man sich richten muß, um Vollkommenheit der Intonation zu erreichen. Allerdings sind die Kompositionen, namentlich größere, sehr selten zu finden, in denen alle drei Bedingungen gleichzeitig erfüllt sind.

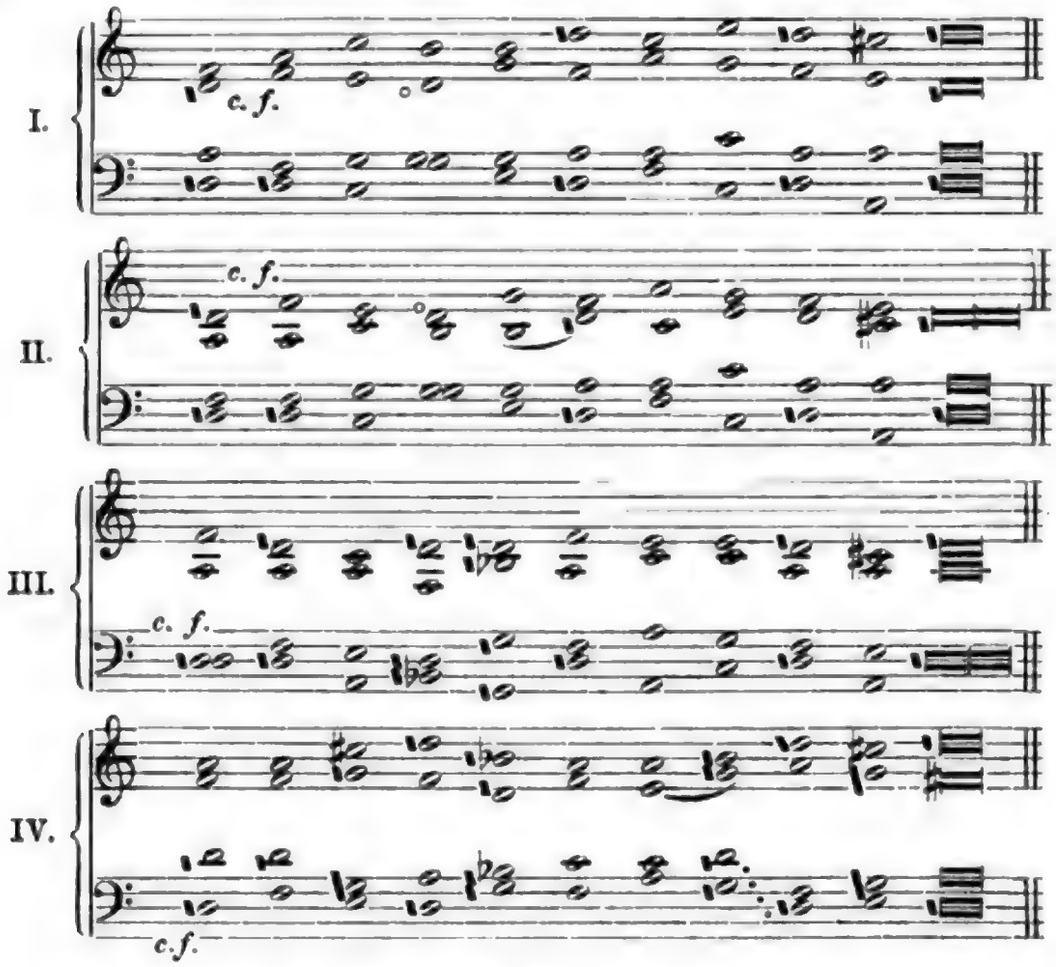
Die Vorzüge der freien Intonation im *A-Cappella*-Gesange bestehen eben in der Innehaltung der ersten Bedingung, d. h. der Reinheit der Harmonien; doch ist die Berücksichtigung der übrigen nicht ganz außer Acht zu lassen, insofern die Erreichung des Hauptzweckes von diesen abhängig ist. Der Dirigent eines solchen Chores findet sich sehr oft genöthigt, wegen der Reinhaltung der Akkorde und der Aufrechterhaltung einer und derselben Stimmung, einzelne Töne und Intervalle anders singen zu lassen, als sie sein sollten. Da dieses Übel in den meisten Tonwerken selbst liegt, so würde es nicht unwichtig sein zu ermitteln, wo derartige Ungenauigkeiten verborgen sind, und wenn sie gefunden worden sind, zu untersuchen, wie sie in der praktischen Musikausübung am besten umgangen werden. Feste, auf genauer Tonbestimmung fußende Regeln[1] über die Leitung der unbegleiteten Chöre sind bisher noch nicht gegeben worden; und die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß man, durch strenge harmonische Analysen der Tonwerke und durch Ausprobiren der gewonnenen Resultate auf einem rein gestimmten Instrumente manches Wichtige klar zu Tage fördern wird, was bisher nur in der oft dunklen Ahnung der Dirigenten gelegen hat.

Zur Rechtfertigung der sich uns aus geschichtlichen Betrachtungen aufdrängenden Vermuthung, ob nicht etwa die pythagoreische

[1] Herr H. Bellermann hat in seiner Schrift »Über die Größe der musikalischen Intervalle«, Berlin 1873, einen Versuch gemacht, hierüber Klarheit zu schaffen. Indeß beschäftigte er sich mehr mit der numerischen Berechnung der Intervalle und berührt den in Frage stehenden Gegenstand (S. 46 und 47) nur flüchtig.

Digitized by Google

Tonvorstellung der Kunst vom Kontrapunkt zu Grunde liege, werde ich nunmehr folgendes Beispiel aus dem Fux'schen »Gradus ad Parnassum«[1], welcher als das beste Lehrbuch über den Kontrapunkt galt, betrachten.



Dies sind die vierstimmigen Übungen in der dorischen Tonart Note gegen Note, wo der aus 11 Tönen *d f e d g f a g f e d* bestehende Cantus firmus in verschiedene Stimmen gelegt ist. Die nähere Bestimmung der einzelnen Töne ist so getroffen, daß die drei Bedingungen der Reinheit möglichst erfüllt sind, und danach sind die Noten bezeichnet, wie man die Stücke auf dem reinen Harmonium[2] spielt. Die Fortschreitung der Stimmen geschieht meist in Intervallen, welche in der Ptolemäus-Zarlino'schen Tonleiter enthalten sind. Die pythagoreischen Terzen sind mit Bogen bezeichnet. Man sieht zunächst, daß dieselben Töne in den vier Beispielen harmonisch

[1] Das lateinische Original wurde 1725 in Wien gedruckt.

[2] Das letzte Beispiel ist, wegen Fehlens der Taste *h* am Enharmonium, durch Transposition der Noten, eine Quinte höher zu spielen, wodurch *h* *fis* wird.

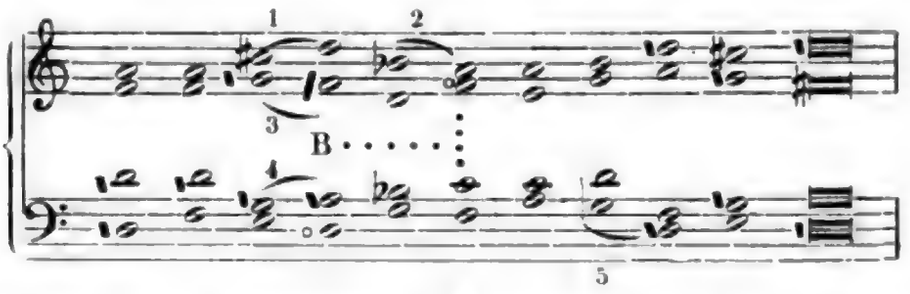
Digitized by Google

verschiedenartig behandelt sind. Folgende Tabelle giebt die Akkorde, von welchen die Töne in den einzelnen Fällen als Bestandtheile aufgefaßt werden können: hierbei bedeuten die großen Buchstaben Dur- und die kleinen Moll-Akkorde; der durch einen * vertretene Akkord ist nach der modernen Auffassung der dissonante Dreiklang auf der 7. Stufe von *d* moll:

Töne des C. f.	1 *d*	2 *f*	3 *e*	4 *d*	5 *g*	6 *f*	7 *a*	8 *g*	9 *f*	10 *e*	11 *d*
Beispiel I	*d*	*d*	*C*	*G*	*e*	*d*	*F*	*C*	*d*	*A*	*d*
- II	*d*	*d*	*C*	*G*	*e*	*d*	*F*	*C*	*d*	*A*	*d*
- III	*d*	*d*	*a*	*B*	*g*	*d*	*a*	*C*	*d*	*A*	*d*
- IV	*d*	*d*	*	*d*	*g*	*F*	*a*	*G*	*d*	*	*D*

Der dritte Ton *e* ist schon verschiedenartig behandelt, aber ohne Einfluß auf die Stimmung; die Abweichung findet erst bei dem vierten Ton *d* — dem Grundton und deshalb eigentlich dem wichtigsten des Ganzen — statt, welcher in den beiden ersten Beispielen als Quinte zu *G* dur und in III als Terz zu *B* dur und in IV als *d* genommen werden muß. Der fünfte Ton *g* ist, wegen des Quintenschrittes in der Melodie, durch den vorigen bedingt, was auch in der harmonischen Behandlung bestätigt wird. Der Ganzton *g* zu *f* kann entweder groß oder klein genommen werden, und dadurch kommt *f* in 6 in allen vier Fällen zu derselben Tonhöhe zurück. Der große Terzschritt *f*-*a* führt nothwendig zu *a* in 7. Der nächste Ganzton-Schritt ist in IV anders genommen als in den übrigen Fällen. In IV muß nothwendig *g* genommen werden, damit das Stück schließe in demselben *d*, womit es angefangen hat, weil *g* durch einen Quartenschritt unmittelbar zu *d* führt. Wir ersehen aus dem Gesagten, daß der Cantus firmus verschiedenartig gesungen werden muß, damit die Harmonisirung der vier Beispiele rein werde. Um die Nothwendigkeit der Abweichung in diesem Cantus firmus noch deutlicher vor Augen zu führen, werde ich annehmen, daß Fux die Melodieschritte desselben in den Beispielen I und II hartnäckig durchführen wollte. Um die Reinheit der Harmonien aufrecht zu erhalten und die Unveränderlichkeit der Grund-Stimmung zu erzielen, müssen die übrigen Stimmen folgendermaßen bestimmt werden:

Digitized by Google



Die mit Bogen versehenen Melodieschritte sind die ungewöhnlichen und unnatürlichen, nämlich:

1) *cis d*, ein schon an sich großer Halbton, noch um ein Komma vermehrt.

2) *b a*, dasselbe Tonverhältniß umgekehrt.

3) *g-f*, ein kleiner Ganzton, noch um ein Komma vermindert.

4) *g a*, ein großer Ganzton, noch um ein Komma vermehrt.

5) *d d*, eine unreine Oktave.

Hierbei wird von der häufigen Anwendung der pythagoreischen kleinen Terzen und der unschön wirkenden kommatischen Querstände abgesehen. Ich habe das letzte Notenbeispiel auf meinem Instrument gespielt, und der Eindruck auf das Ohr war kein angenehmer, da die Melodien, trotz der Reinheit einzelner Akkorde fremdartig und falsch klangen.

Ob Fux[1] von dieser Thatsache gewußt hat, ist eine Frage, die ich entschieden verneine und zwar deshalb, weil er hier die Anwendung seiner Lehrsätze auf verschiedene Harmonisirungen derselben Melodie zeigen wollte und mußte.

Wenn wir in den oben angeführten Beispielen gesehen haben, wie schwer die Erfordernisse der vollkommenen Harmonie und reinen Melodieführung in einem auch nur einfachen Falle erfüllt werden können, so dürfen wir dabei die Thatsache nicht außer Acht lassen, daß jene Tonlehrer nur bemüht waren, ihre Kunstregeln mit der Praxis der älteren Kontrapunktisten in Einklang zu bringen.

v. Winterfeld[2] bemerkt in seiner musterhaften Charakterisirung des Gebrauchs der Kirchentonarten im 16. Jahrhundert unter anderem:

[1] Vielleicht hat Fux hierbei temperirt gedacht, wie aus der folgenden Stelle hervorzugehen scheint: »Nachdem ich nun die Gleichheit der Töne und halben Töne vorausgesetzet, gehe ich auf die itzo gewöhnlichen Intervallen, und mache den Anfang etc.« Mizler's deutsche Ausgabe, S. 54.

[2] »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«. Berlin 1834. I. Theil, S. 96.

Digitized by Google

»Immer nur melodische Eigenthümlichkeit war Gegenstand der Untersuchungen jener Lehrer; was wir Harmonie nennen, war ihnen nur gleichzeitiges Ertönen mannichfach verwobener Gesangsweisen, ohne Beleidigung des Ohres, nicht Entfaltung des inneren Lebens der, jene Weisen wesentlich regelnden Tonreihen in der Fülle, Kraft und Anmuth des Zusammenklanges . . . . . .«

Zur Vermeidung dieses äußerlichen Anstoßes, d. h. der Mißklänge, mußte gerade die Hauptsache aufgeopfert werden.

In dem kontrapunktischen Stil ist die schöne, fließende Melodieführung das wichtigste Merkmal, und für diesen Zweck konnten und mußten die verfügbaren Stufen für die Tonleiter angewendet werden, und da nun bestimmte Regeln für die Fortschreitungen der Harmonie, ausgenommen bei den Kadenzen, nicht vorgeschrieben waren, an welche die einzelnen Stimmen gebunden wären, sondern vielmehr den letzteren Raum für möglichst freie Bewegungen geschafft werden mußte, so bildete die Dreiklangsfolge, mit oder ohne gemeinschaftliche Töne, die vorherrschende Charakteristik der Harmonie.

Im Laufe solcher Akkordfortschreitungen läßt sich die eigentliche Tonart, in melodischer wie in harmonischer Hinsicht, in den meisten Fällen nicht erkennen. Nur gewisse Kennzeichen, die Kadenzen und bestimmte Wendungen des Gesanges, ermöglichen uns die richtige Bestimmung des Grundtons, und diese sind nicht immer klar und deutlich. So begegnen wir Fällen, wo wir von einem festen Ton — dies kann auch der Grundton sein — ausgehend, durch wenige Akkordenfortschreitungen in eine Region gerathen, wo der ursprüngliche Ton um ein Komma erhöht oder erniedrigt erscheint. Dies kommt daher, weil derselbe Ton einmal als Quintton, im nächsten Augenblick aber in Terzbedeutung wieder eingeführt wird. Dieser zwiefache Gebrauch der Töne entspringt aus den ursprünglichen Bestimmungen der eigentlich diatonischen Skala auf zweierlei Art. Die eine Bestimmung derselben bestand in dem Gebrauch des Tones *h* oder *b* quadratum, mithin des Dreiklanges *g h d* — oder entstand, wie die Alten es erklärten, durch Aneinandertreten zweier getrennter Tetrachorde, *c d e f* und *g a h c* — während die andere dadurch charakterisirt war, daß der Ton *b*, oder *b* rotundum, mithin der Dreiklang *b d f* genommen wurde. Die letzte entstand aus zwei verbundenen Tetrachorden, *c d e f* und *f g a b*, und dieses Tonsystem hieß demnach das weiche, im Gegensatz zu dem ersten, dem harten.

Indem man, von jeder Stufe dieser harten diatonischen Skala anfangend, die nächstfolgenden Stufen mit hinzunahm, konnte man

Digitized by Google

sieben verschiedene Anordnungen der ganzen und halben Töne erhalten, welche man Kirchentonleitern nannte. Innerhalb der Diatonik aber war der Wechsel zwischen diesen beiden Tonsystemen unter gewissen Umständen gestattet. In dem eigentlichen harten Systeme stimmte die zweite Stufe *d*, welche zu den Tönen *g* und *h* wohl paßte, nicht mit den Tönen *f*[1] und *a*. Demnach fehlte nach dieser Bestimmung der die Tonart vertretende Hauptdreiklang für die zweite oder dorische Tonart. v. Winterfeld, welchem dieser Mangel in der genannten Bestimmung der Stufen klar bewußt ist und der in der Temperatur Abhülfe für denselben suchte, äußert sich folgendermaßen[2]:

»Dringender wurde dieses Bedürfniß dadurch, daß eben in der dorischen Tonart, im harten sowohl als im weichen Systeme, fast alle Unebenheiten und Mängel eines auf die angegebne Weise geordneten Klanggeschlechtes sich zusammendrängten: ein zu scharfer Unterhalbton, eine zu matte kleine Terz und Quinte, eine zu stumpfe große Terz für den mixolydischen Anklang des dorischen Schlusses; daß diese Tonart, als eine besonders ernste, majestätische gepriesen, und schon um der Verehrung willen, welche die Alten einer gleichnamigen ihrer Tonkunst gezollt, vorzüglich werth gehalten, nunmehr als die unvollkommenste von allen erscheinen müssen.«

Dazu kommt noch der irreführende Umstand, daß seit den ersten Anfängen der kontrapunktischen Kunst das weiche System durch eine Vorzeichnung mit einem *b* von vornherein angenommen wurde, und daß man, um in diesem System dieselben harmonischen Effekte hervorzubringen wie mit dem weichen *b* im harten System, die dritte Stufe der eigentlichen Skala auch erniedrigen mußte. Mit dem Erscheinen von *es* wurde aber auch die feste Bestimmung von

---

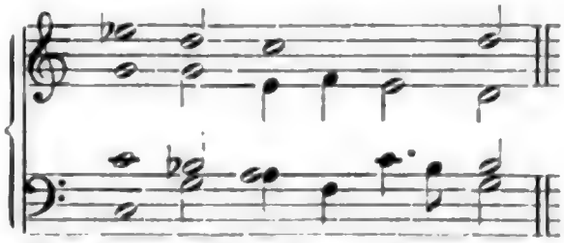
[1] »Dieses kleine Intervall *d* — *f* ist Schuld daran, daß selbst eine ganz streng diatonische Musik (die reinste Diatonik herrschte bekanntlich im Mittelalter bis Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts), daß selbst eine Komposition des Palestrina nicht gesungen werden kann, ohne daß man die ursprünglichen Verhältnisse ein wenig ändert. Dies geschieht von Seite der Ausführenden beim *A Capella* Gesange mehr oder weniger unbewußt.« Herr H. Bellermann, »Größe der Intervalle« S. 28, auch mit fast denselben Worten in seinem »Contrapunkt« 2. Auflage, S. 16.

Ferner: »Bei genauer Forschung nämlich finden wir, daß schon seit den ersten Anfängen harmonischer Ausbildung, geschweige denn Entfaltung, überall keine mathematisch reine diatonische Verhältnisse im Sinne der Alten mehr ausgeübt werden konnten; daß, was wir jetzt Temperatur, Ausgleichung der Tonverhältnisse nennen, durch jene Entfaltung unmittelbar und nothwendig schon gegeben war.« v. Winterfeld, a. a. O. II. Theil, S. 75.

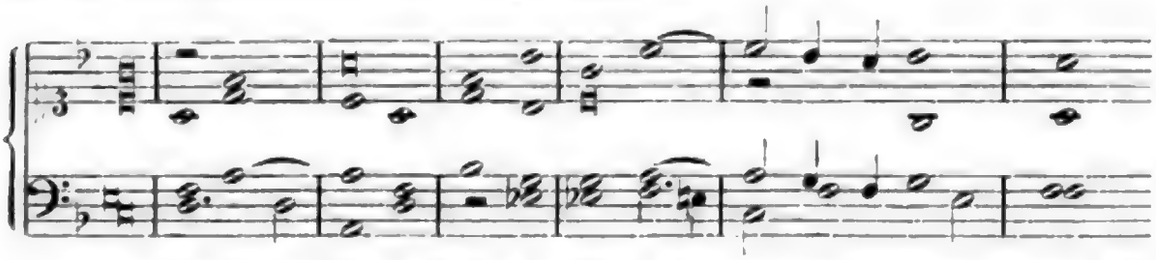
[2] A. a. O. II. Theil, S. 77.

Digitized by Google

g gefährdet, welches einmal als Quinte zu *c*, dann aber als richtige Terz zu *es* brauchbar sein mußte. Zu dem neu auftretenden *g* paßten *h* und *c* nicht, sondern *h* und *c*. Wiederum werden die Töne oft um ein Komma erhöht; so wird z. B. in der mixolydischen Kadenz der Ton *a* anstatt des in der diatonischen Skala befindlichen Tones *a* genommen. In der modernen Harmonie finden Wechsel dieser Art bei der in fast allen Stücken vorkommenden Modulation nach der Oberdominante statt. Auch werden die Töne *f*, *b*, *es*, welche ursprünglich als Quinttöne entstanden sind, als kleine Terzen zu den Tönen *d*, *g*, *c* genommen. Im letzten Falle müssen sie um ein Komma erhöht werden. Folgende Fortschreitung befindet sich bei Dufay (»Ave Regina coelorum«[1], mitgetheilt von Fr. X. Haberl, Takte 21—23):



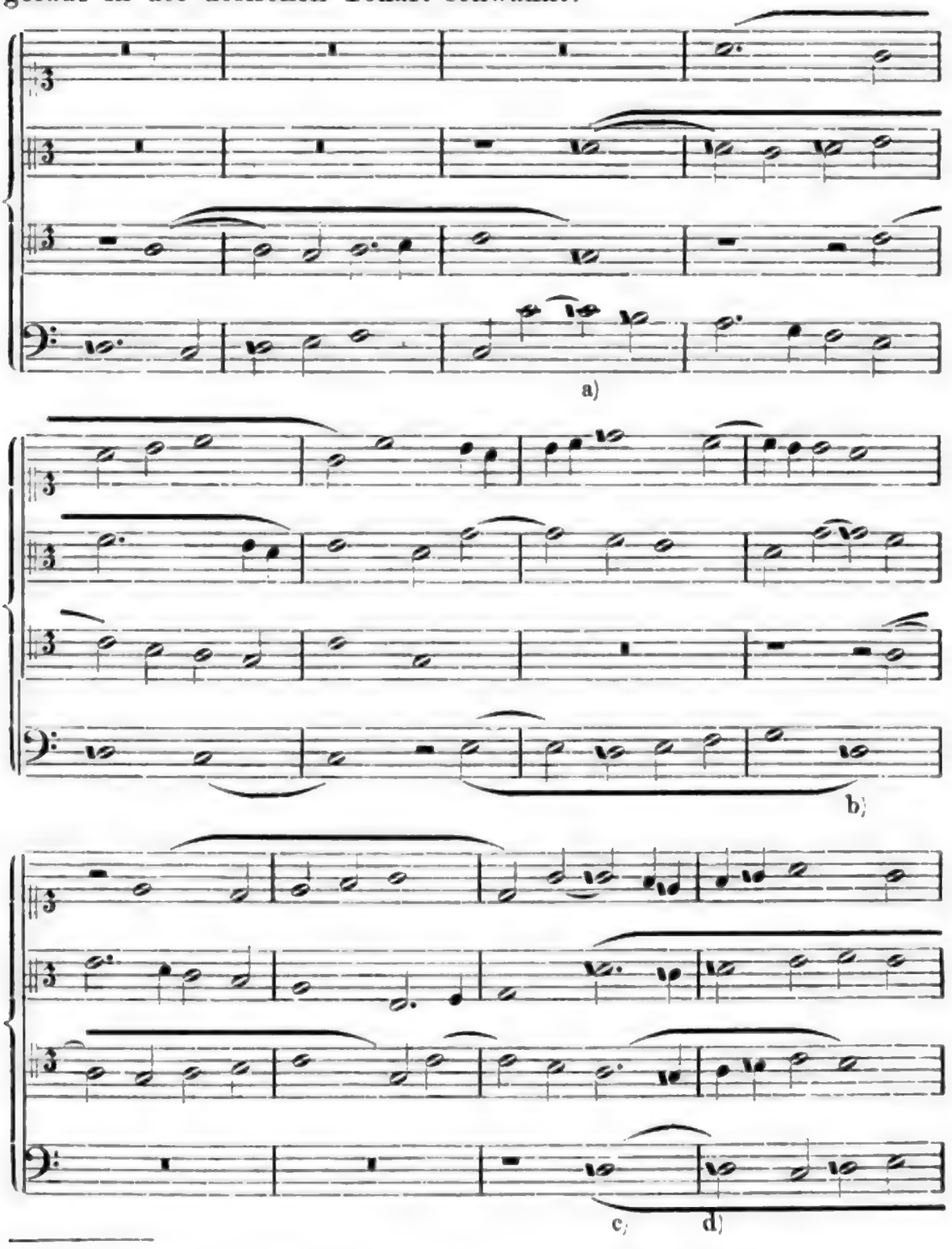
Das ganze Stück fängt mit *c* an und schließt auch in demselben Ton. Daher sind die Töne *es* und *b* als kleine Terzen zu *c* und *g* gestimmt. Die Fortschreitung vom *b* zum *a* im Tenor ist unnatürlich. Folgende Stelle aus Josquin's vierstimmiger Chanson »Je sey bien dire«[2] dürfte von besonderem Interesse sein:



Der Dreiklang *b*-*d*-*f* im 4. Takt führt unmittelbar zu *es g b*; der Sopran fällt zu *g* und der Alt steigt zu *c* und dadurch wird *g*, welches früher als Terzton eingeführt wurde, nun auf einmal Quinte des Akkordes *c es g*, hier in der Sextakkord-Lage. Nach diesem *c* müssen der Tenor und der Baß *a* und *f* anstimmen, welche Töne bereits um ein Komma tiefer geworden sind, als im 2. Takte. Die Fortführung der Harmonie bis zum Schluß in *f* findet in dieser gesunkenen Stimmung statt.

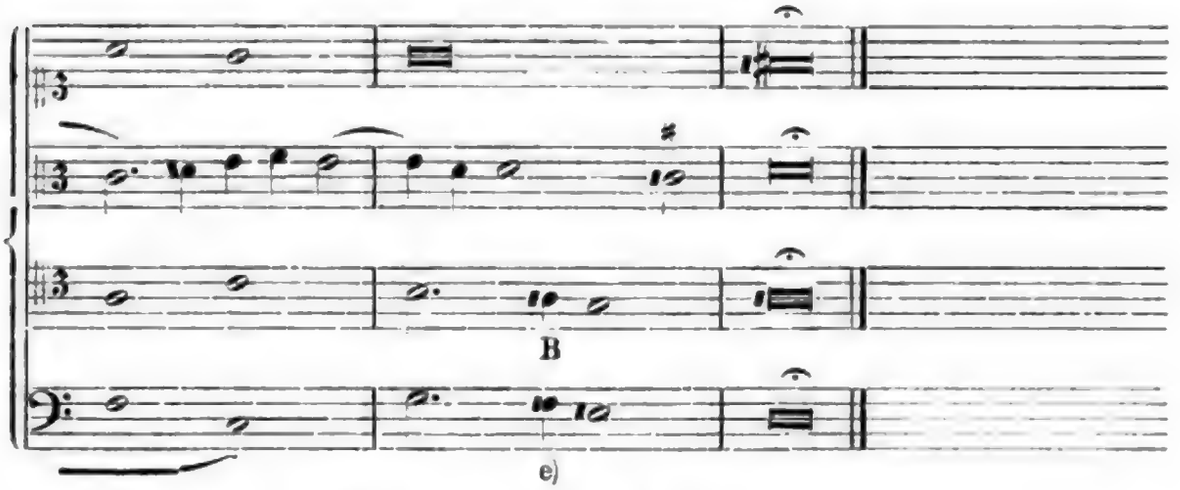
[1] Vierteljahrsschr. f. Musikw. Jahrg. 1885, Beil. S. 2—3 und 8.
[2] Ambros, Geschichte der Musik, Bd. V, S. 129.

Beispiele dieser Art kann man beliebig viel beibringen, und ich gebe im folgenden einen kurzen Satz aus einem vierstimmigen Kyrie[1] von Palestrina, welcher deutlich zeigen wird, wie sehr die Stimmung gerade in der dorischen Tonart schwankt:



[1] Messen V. Buch, Nr. 4 (Gesammtausgabe Bd. XIV, S. 54).

Digitized by Google



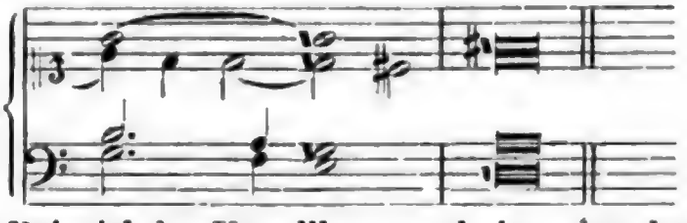
Das Thema dieser kleinen Fuge ist:

Das Thema wiederholt sich, sowohl auf der ersten und fünften, als auch unvollkommener Weise auf der zweiten Stufe, im Ganzen zehn mal, wie es in obigen Noten durch große Bogen angedeutet ist. In der Analyse des obigen Stückes habe ich mich von dem Prinzip leiten lassen, daß Thema und Antworten immer in genau derselben Stimmung und melodischen Fortschreitung abgesungen werden sollen. Um diesen Grundsatz mit strenger Reinheit durchzuführen, müssen die kontrapunktirenden Stimmen an verschiedenen Stellen wiederholte Alterirungen erleiden; beim Eintritt des Themas im Alt a) stoßen wir schon auf eine Schwierigkeit, nämlich der Tenor muß von *c* eine reine Quarte nach abwärts springen, und der Baß einen Oktavensprung nach oben ausführen. Wenn der Alt hierzu mit einem *d* einsetzen sollte, so würde das Thema ein Komma zu hoch wiederholt werden; dies würde auch dem mit scharfem Tonbewußtsein begabten Sänger Störung verursachen, denn er hat schon unmittelbar vorher das Thema im Baß gehört und der Alt wird aus diesem Grunde sehr wahrscheinlich mit dem ursprünglichen *d* einsetzen. Letzteres wird aber viel richtiger sein und die anderen Stimmen müssen sich darin fügen. was auch mit Leichtigkeit geschehen wird, wenn den Tenoristen und Bassisten vorher begreiflich gemacht wird, daß sie sich gerade an diesem Orte nach der Oberstimme zu richten haben. Ebenso bei b). Der Ton *a* im Sopran steht unverrückbar, weil derselbe in der letzten halben Note des Taktes durch den Anfangston des neu einsetzenden Themas im Tenor übernommen und weitergeführt wird. Hier muß der Baß demgemäß einen falschen Quartensprung *g*—*d* ausführen, und dazu muß ebenfalls der Alt mit *g* ein Komma in die Tiefe weichen. In ähnlicher Weise bedingt der Eintritt des Themas im Baß bei c)

Digitized by Google

eine Kommaerniedrigung des Tones *g* im Sopran, obgleich letzterer als ein synkopirter Vorhalt gegen die anderen Stimmen auch vorübergehend dissoniren kann. Der darauf folgende, rückwärts durchgehende Akkord *g—c—e* in den Oberstimmen mußte, streng genommen, ein Komma tiefer klingen; also *g* nach *d*, und *c*, *e* nach *g*, wie auf den Noten bezeichnet ist. Hierbei erleiden sogar die Töne *c* und *e*, die wichtigsten Stufen der eigentlichen diatonischen Skala, eine zeitweilige Umwandlung. Ebenso verhält es sich mit den durchgehenden Tönen bei d); nämlich es muß *g* im Sopran und *h* im Tenor genommen werden. Doch brauchen wir nicht der strengen harmonischen Bestimmung der Durchgangstöne eben so viel Wichtigkeit beizulegen. Der Schluß in e) ist kein vollkommener; er ist vielmehr ein verdeckter Halbschluß, weil auf den Akkord *g-h-d-g* große Betonung beigelegt wird. Wenn durch diesen Akkord wirklich eine Kadenz gebildet wird, wie es in den obigen Noten geschieht, so müßte der Schlußton eine reine Quinte von *g* sein. Die Stimmung wird im letzten Augenblicke ein Komma in die Höhe getrieben. Der Schluß könnte dagegen wieder in die richtige Tonhöhe gebracht werden, indem die Töne bei der zweiten ganzen Note des vorletzten Taktes ein Komma tiefer gelassen und im Baß das natürliche *e* anstatt *e* genommen wird, wie folgt:

No. 2.



Dies ist ein Beispiel der Unvollkommenheiten der dorischen Tonleiter, welche v. Winterfeld gewiß im Auge hatte. Ein flüchtiger Blick auf die Noten wird genügen, um zu zeigen, wie große Abweichungen der einzelnen Stimmen nöthig sind, um sogar einen solchen kleinen Satz mit strenger Reinheit und melodischer Konsequenz auszuführen.

Die Antwort auf die zunächst sich darbietende Frage, wie der strenge harmonische Zusammenhang der verschiedenen Kirchentonarten unter einander gewesen sei und sein könne, läßt sich hiernach nicht mit jener Allgemeinheit geben, wie zum Beispiel v. Winterfeld in seinem Kapitel über die Kirchentöne (Th. I. S. 73 ff. des schon mehrfach citirten Werkes) mit strenger logischer Folgerichtigkeit durchzuführen unternimmt. Er suchte die richtige Beziehung der Tonarten in der Quintenverkettung der Grundtöne, oder mit anderen Worten, in der Auffassung derselben als eine Reihe steigender Modulationen in die Oberdominanten.

Digitized by Google

So werden: die ionische Tonleiter von *c* zu *c'*,
» mixolydische » » *g* » *g'*,
» dorische » » *d* » *d'*,
» äolische » » *a* » *a'*,
» phrygische » » *e* » *e'*,

eine mit der anderen in ihrer Dominantbedeutung verknüpft. Das sind offenbar Quintenfolgen, und der Grundton der phrygischen Tonart mußte hiernach die richtige vierte Quinte von dem Grundton *c* der ionischen Tonleiter sein. Bis hierher läßt sich der Zusammenhang mit Strenge verfolgen. v. Winterfeld will aber gerade auf den beiden letzten Tönen, welche vermeintlich zu einander im richtigen Verhältnisse der großen Terz stehen, eine enge Verwandtschaft zwischen den extremen Tonarten begründen und dadurch den »Kreis der Kirchentöne« als vollständig geschlossen betrachten. Es bedarf keines ausführlichen Beweises, um zu zeigen, daß dieser Kreis ebenso wenig geschlossen ist, wie bei unserem modernen Quintenzirkel zwölf Quintenschritte von einem Tone aus nie zu dessen Oktave führen werden. Es ist schwer, diese Ausführungen mit seinen oben angeführten Worten in Einklang zu bringen. Gerade diese Aufeinanderfolge der Tonarten wird nicht immer in den Werken der Meister angewendet, und wenn dem Bestreben der Theoretiker, in derselben gerade die geheimnißvolle Zusammenfügung des diatonischen Tonsystems zu erblicken, hinsichtlich einer strengen Durchführung mit einem gewissen Vorbehalt zugestimmt werden kann, so darf man nicht glauben, jene Inkonsequenz wurzele in der Komposition selbst.

IV. Zur Geschichte der temperirten und der reingestimmten Tasteninstrumente in früheren Jahrhunderten.[1]

Wir haben gesehen, wie die Orgel schon im früheren Mittelalter in die Kirche Eingang fand und sich für die Unisono-Begleitung und Verstärkung des planen Gesanges als zweckentsprechend erwies; wir haben gesehen, wie sie dem Tonsetzer den ersten Anlaß gegeben, mehrstimmig zu denken und zu komponiren. Bei der seit dem Anfang der figurirten Musik immer häufiger vorkommenden Anwendung der Terzen und Sexten im Sinne der Konsonanzen mußte die erste Orgel, welche wahrscheinlich die strenge pythagoreische Stimmung besaß, ihren Dienst versagen. In der Vokalmusik konnte man die einzelnen Stimmen je nach Bedarf der Harmonie etwas von

[1] Die schon auf Seite 18 citirte geschichtliche Darlegung des Herrn Ellis dient als Fortsetzung dieses Abschnittes. Es erscheint sehr wünschenswerth, daß die genannte treffliche Arbeit durch Übersetzung oder Referat dem deutschen Leserkreise zugänglicher gemacht werde.

Digitized by Google

ihrer strengen Bestimmung abweichen lassen; dies geschah auch theilweise unbewußt. Natürlich konnte dasselbe auf einem Instrumente mit festen Tönen nicht stattfinden, und wenn die Stufen der Tonleiter eine nach der anderen in strengen Quinten gestimmt waren, so konnten sie niemals den weichen Zusammenklang der Terzen und Sexten abgeben. Hiermit war der Hauptvorzug jener Instrumente verloren gegangen, ja die Existenzberechtigung derselben gefährdet. Der im vorigen Abschnitt mehrfach erwähnte Widerspruch zwischen Theorie und Praxis in Bezug auf den Gebrauch der Terz- und Quinttöne mußte erst aufgehoben sein, damit die Orgel für den der damaligen Kunstauffassung entsprechenden Vortrag mehrstimmiger Stücke geeignet sein konnte.

Zuchetto, welcher 1318 die erste Organistenstelle in der St. Marcus-Kirche zu Venedig bekleidete, dürfte der erste mit Namen genannte Orgelspieler sein. Über sein Spiel und seine Orgel ist keine Nachricht auf uns gekommen. Es wird berichtet, daß sein Amtsnachfolger Francesco da Pesaro einen Wettkampf mit einem blinden Florentiner Organisten, namens Francesco Landino (1325—1390) bestanden habe. Die Orgelkompositionen Landino's, eines damals sehr gefeierten Spielers, scheinen verloren gegangen zu sein, wohl aber sind einige seiner Vokalkompositionen[1] erhalten geblieben, welche jedoch in der Kunst des harmonischen Baues nicht viel Fortschritte gegen seine Zeitgenossen erkennen lassen. Er macht von allen in der diatonischen Leiter vorkommenden Dreiklängen Gebrauch und sogar von den chromatischen Tönen *fis*, *cis*, *gis* und *b* (etwa auch *es*). Mit einem gewissen Grade von Wahrscheinlichkeit kann man deshalb annehmen, daß Landino seine Zuhörer durch Übertragung seiner Gesangsweise auf die Orgel begeistert hat. Diese Auffassung giebt uns über zwei wichtige Dinge Aufschluß, nämlich:

1) über das Vorhandensein sämmtlicher Obertasten auf seiner Klaviatur, welche somit schon die moderne Form angenommen hat;
2) über die Einführung irgend einer Temperatur zur Verschmelzung der Terz- und Quinttöne.

Bestimmte Angaben über die erste Einführung der chromatischen Tasten fehlen noch. Don Bedos de Celles[2] behauptet, daß die Ein-

[1] Zwei Canzonen von Landino wurden zuerst von Fétis in »*Revue musicale*« 1827 herausgegeben. Dieselben sind in den Notenbeilagen von Kiesewetter's »Geschichte etc.«, 1846 abgedruckt.

[2] »*L'Art du facteur d'orgues*«, Paris, 1766—1778. Im Vorworte zum IV. Theil, Bd. II, S. 17 sagt er: »*c'est vers le commencement du 13me siècle qu'on a commencé à faire la gamme chromatique. La première fut faite à Venise, dans l'Eglise de S. Sauveur; & le premier clavier chromatique ne fut que de deux octaves.*«

Digitized by Google

führung derselben schon am Anfang des 13. Jahrhunderts stattgefunden habe; Praetorius berichtet als Augenzeuge von einer damals Aufsehen erregenden Orgel in der Domkirche zu Halberstadt, welche ursprünglich von Nikolaus Faber im Jahre 1361 konstruirt und 1495 von Gregorius Kleng reparirt wurde. Dieselbe besaß 3 Manuale und ein Pedal, beide mit chromatischen »Semitonien«. Hieraus ist noch nicht mit Sicherheit zu erschließen, ob diese Art der Klaviatur ursprünglich eingeführt, oder erst bei der Reparatur neu eingesetzt wurde. Einen weiteren und zwar sehr überzeugenden Beweis liefert F. W. Arnold[1] dafür, daß schon zu Anfang des 15. Jahrhunderts die heutige Form der Tastatur angewendet worden ist.

In Deutschland war es Conrad Paumann († 1473), welcher seiner Zeit Bedeutendes im Orgelspiel leistete. Sein Orgelbuch, welches mehr Beispiele für den Unterricht als selbständige Vortragsstücke enthält, ist von F. W. Arnold veröffentlicht worden. Dasselbe bietet eine Fülle von interessanten Einzelheiten über den damaligen Zustand des Orgelspiels. Hier wurde der erste Versuch zu spezifischen Orgelkompositionen gemacht, in welchen die Oberstimme abweichend von der Form des figurirten Gesanges, in lebhaften Bewegungen verzierend einherschreitet, während die Unterstimmen langsame, gesangartige Sätze ausführen. In diesen passagenreichen Melodien werden zur Vermeidung melodischer Härten vielfach Kreuz- und *B*-Töne angewendet, welche auch in der Melodie als Leittöne eine spezifische, bedeutungsvolle Rolle zu spielen begannen. Von den chromatischen Tönen sind hier *b* und *es* in ihrer Bedeutung als Quinttöne eingeführt und die Kreuztöne *fis*, *cis*, *gis* als Terztöne. Es bedarf deshalb kaum der Erwähnung, daß die Kreuz- und *B*-Töne nie oder selten in demselben Zusammenklange auftraten. Dies sind die sämmtlichen Versetzungszeichen, die gebräuchlich waren; mehr hatte man bei dem damaligen Stande des Orgelspiels nicht nöthig, denn selbst in freien Vokalkompositionen kamen kaum mehr Töne zur Anwendung. Allerdings ist nichts Näheres über die Stimmung der Paumann'schen

---

Praetorius sagt (Organographia, Seite 110), daß vor 200 Jahren (d. h. ungefähr 1420) eine Orgel mit einem chromatischen Manuale und mit ebensolchem Pedale in der Kirche S. Salvator in Venedig gebaut wurde. Dies können zwei verschiedene Orgeln gewesen sein; immerhin ist die Angabe Don Bedos mit Vorsicht aufzunehmen.

[1] Er sagt: »Auf einer im Berliner Museum befindlichen Tafel, welche zu der berühmten, im Jahre 1410 von Joh. van Eyk gemalten Anbetung des Lammes gehört, sehen wir nämlich die heilige Cäcilia vor einer Orgel sitzend, deren Klaviatur ganz dieselbe Folge von Ober- und Untertasten zeigt, wie sie noch heute in Anwendung ist.« »Das Lochheimer Liederbuch nebst der Ars Organisandi von Conrad Paumann«: Chrysander's Jahrbücher für Musikwissenschaft, Bd. II. 1867.

Digitized by Google

Orgel bekannt, aber ohne Zweifel besaßen die damaligen Orgeln irgend eine Temperatur. Dafür sprechen die Orgelkompositionen selbst.

Seit der Mitte des 14. Jahrhunderts waren die Deutschen am erfolgreichsten in der Orgelbaukunst. Nach Praetorius erhielten fast alle bedeutenden deutschen Städte bis gegen den Anfang des 16. Jahrhunderts ihre Kirchenorgeln, welche mitunter sehr reichlich mit Pedalen, Mixturen und anderen Registerwerken ausgestattet waren. Das Orgelspiel und die Orgelbaukunst hatte in diesem Zeitalter einen bedeutenden Aufschwung erfahren, wie wir aus Arnold Schlick's werthvoller Schrift: »Spiegel der Orgelmacher und Organisten«[1], Heidelberg 1511, entnehmen können. Hier findet man neben anderen wichtigen Mittheilungen genaue Angaben über die Art des Temperirens, welche bezeugen, daß die damaligen Orgelbauer mit den Tonverhältnissen vollständig vertraut waren. Schlick zum Beispiel wußte genau, daß vier aufeinander folgende Quintenschritte niemals die richtige konsonirende große Terz abgeben können.

Hochinteressant ist Schlick's Beschreibung von einem Portativ mit zertheilten Obertasten, sowohl am Manual wie am Pedal, welches 12 Jahre zuvor konstruirt worden war, aber sogleich in Vergessenheit gerieth, einmal wegen der Kostspieligkeit der Konstruktion, sodann wegen des Umstandes, daß die Organisten sich die veränderte Technik nicht aneignen wollten. Dies scheint der erste Versuch zur Aufrechterhaltung der Erfordernisse der strengen Harmonie gewesen zu sein, und es ist zu bedauern, daß der Name des Erfinders und überhaupt die Einzelheiten des Instrumentes nicht bekannt geworden sind. Es ist sehr bemerkenswerth, daß schon damals diese auf praktische Durchführung der reinen Stimmung gerichteten Bestrebungen auf Schwierigkeiten stießen, welche die Gewöhnung der Spieler an die alte zwölftastige Klaviatur bereitete!

Die von Schlick vorgeschlagene Temperatur weist auf eine gründliche Kenntniß der Tonverhältnisse hin. Er ging von dem Gedanken aus, von jeder Quinte gleichmäßig soviel abzunehmen, daß vier solche Quinten eines Tones genau dessen rein gestimmte große Terz liefern. In der genauen Sprache wird es deshalb heißen, jede Quinte um ein Viertel-Komma zu verkleinern. Die Quarte wird natürlich um ein eben solches Intervall vergrößert. Die große Terz und die kleine Sexte bleiben rein, dagegen wird die kleine Terz um ein Viertel-Komma zu klein und die große Sexte um eben soviel zu groß. Durch Hinzufügung der Indices $-\frac{K}{4}$, $-\frac{K}{2}$, $-\frac{3K}{4}$ zu einem Ton unseres reinen Systems wollen wir die Vertiefung desselben um resp. ein

[1] Herausgegeben und erläutert von Herrn Robert Eitner in den »Monatsheften für Musikgeschichte« Jahrg. 1869.

Digitized by Google

Viertel-, ein Halb- oder drei Viertelkomma, und durch Hinzufügung der Indices $+\frac{\mathfrak{K}}{4}$, $+\frac{\mathfrak{K}}{2}$, $+\frac{3\mathfrak{K}}{4}$ die Erhöhung um solche Intervalle bezeichnen. Schlick nimmt von c aus die sieben folgenden, in der oben angegebenen Weise abgeschwächten Quinten nach oben:

$$c - g_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}} - d_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}} - a_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}} - \underline{e} - \underline{h}_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}} - \underline{\underline{fis}}_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}} - \underline{\underline{cis}}_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$$

und drei solche nach unten:

$$c - f_{+\frac{\mathfrak{K}}{4}} - b_{+\frac{\mathfrak{K}}{2}} - es_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$$

Hier ist:

$g_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=\underline{g}_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}\right)$	die reine große Terz von	$\overline{es}_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=es_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}\right)$
$d_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}}$	$\left(=\underline{d}_{+\frac{\mathfrak{K}}{2}}\right)$	- - - - -	$\overline{b}_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}}$	$\left(=b_{+\frac{\mathfrak{K}}{2}}\right)$
$a_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=\underline{a}_{+\frac{\mathfrak{K}}{4}}\right)$	- - - - -	$\overline{f}_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=f_{+\frac{\mathfrak{K}}{4}}\right)$
$\underline{e}$		- - - - -	c	
$\underline{h}_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}}$		- - - - -	$g_{-\frac{\mathfrak{K}}{4}}$	
$\underline{\underline{fis}}_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}}$	$\left(=\underline{\underline{fis}}_{+\frac{\mathfrak{K}}{2}}\right)$	- - - - -	$d_{-\frac{\mathfrak{K}}{2}}$	$\left(=\underline{d}_{+\frac{\mathfrak{K}}{2}}\right)$
$\underline{\underline{cis}}_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=\underline{\underline{cis}}_{+\frac{\mathfrak{K}}{4}}\right)$	- - - - -	$a_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$	$\left(=\underline{a}_{+\frac{\mathfrak{K}}{4}}\right)$

Man könnte noch eine Quinte $\underline{\underline{gis}}$ nach oben nehmen, und dann bekommt man die sogenannte mitteltönige Temperatur, wovon später die Rede sein wird. Dieses $\underline{\underline{gis}}$ stimmt vollkommen rein mit $\underline{e}$, aber paßt nicht zu $es_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$, welches mit großer Annäherung gleich $\underline{\underline{dis}}_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$ gesetzt werden kann. Die Quarte $\underline{\underline{dis}}_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}} - \underline{\underline{gis}}$ ist sehr unrein, um ungefähr $\frac{7}{4}$ Komma zu klein, und ist deshalb in der Harmonie unbrauchbar. Die Alten nannten dieses Intervall den »Wolf«.

Andererseits konnte man von $es_{+\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$ aus noch eine Quinte nach unten erzeugen; diese heißt $\overline{as}$. Als Unterterz von c ist der letzte Ton vollkommen rein, aber der Wolf liegt in der unreinen Quarte $\overline{as}$ und $\underline{\underline{cis}}_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$, nahezu gleich $des_{-\frac{3\mathfrak{K}}{4}}$. Schlick will diese böse Unreinheit dadurch gleichmäßig auf zwei Intervalle vertheilen, daß er die Mitte zwischen $\underline{\underline{gis}}$ und $\overline{as}$ nimmt. Dies ist $\underline{\underline{gis}}_{+\mathfrak{K}}$, nahezu gleich $\overline{as}_{-\mathfrak{K}}$; also nach beiden Seiten hin ein ganzes Komma falsch gestimmt.

Daß der Wolf gerade hierher gelegt wurde, erhellt aus der folgenden kurzen und zusammenfassenden Betrachtung Raymund

Digitized by Google

Schlecht's[1] über den damaligen Zustand des Orgelspieles und die Ausführung der Chorgesänge:

»Die Tonarten, in denen man gewöhnlich sang und spielte, beschränken sich auf die natürlichen, oder um eine Quarte höher transponirten Kirchentonarten, also auf *C D E F G A B*, ohne Vorzeichnung von Kreuzen, welche die Gesetze dieser Tonarten nicht zulassen. Wenn auch in den Orgeln damaliger Zeit alle Halbtöne enthalten waren, so wurden doch selten dieselben als Tonika zu Grunde gelegt — d. h. aus *Cis*, *Es*, *Fis*, *As*, etc. gespielt, sondern sie dienten nur als Konsonanzen oder zu Klauseln. Ja es beschränkte sich das Spiel im gewöhnlichen Gebrauche bloß auf die Leitern *g a c*, in welchen, wie wir oben erfuhren, sämmtliche Choräle abgespielt wurden, und da der 3. Kirchenton eine Kadenz mit dem Leitetone nicht zuließ, so konnte zu Klauseln in den Chorälen selbst nur *Cis* und *Fis* zur Anwendung kommen. *Gis* dagegen fand seine Verwendung nur dann, wenn ein Komponist im Verlaufe der Komposition einmal eine Klausel in *A* machen wollte. Daher legte auch Schlick den sogenannten Orgelwolf in diesen Ton«.

Schlick empfiehlt außerdem, die Kadenzbildung in $\underline{a}$, wenn nöthig, so einzurichten, daß die aus dem unrichtigen Leitton $\underline{gis}_{+\,s}$ entstehende Härte »verschlagen und gebergt« wird, wie ein »geschickter Organist zu thun weiß«.

Dieses Resultat Schlick's erscheint um so schätzenswerther, als dasselbe aus der praktischen Erfahrung und nicht aus Rechnereien entstanden ist, wie es bei den gelehrten Italienern der Fall war, die später, aber jedenfalls unabhängig hiervon, thatsächlich zu demselben Ergebniß gekommen sind und durch ihre präzisen Rechnungen jenes System der Temperatur begründet haben, welches Jahrhunderte lang das Feld behauptet hat.

Unter den italienischen Meistern machten zuerst Pietro Aron[2] und Lodovigo Fogliano[3] bestimmte Angaben über das Temperiren der Quinten auf Tasteninstrumenten, derart daß die großen Terzen rein gehalten werden. Thatsächlich kommt ihre Ausführung auf das Schlick'sche Verfahren hinaus, mit Ausnahme des letzten Tones $\underline{\underline{gis}}$, welcher als eine richtige Terz zu *e* gestimmt wurde. Diese Temperatur wurde der Gegenstand eingehender Untersuchungen von Seiten Salinas[4]. Die englischen Forscher haben eine bequeme Bezeichnung

[1] »Monatshefte für Musikgeschichte« Jahrg. 1870 S. 206.
[2] »Toscanello«, 1. Aufl. Venedig 1523, Lib. II, Cap. 41.
[3] »Musica Theorica«, Venedig 1529, Sect. 2. Cap. 1.
[4] »De Musica«, Salamanca 1577, Lib. 23, Cap. 22—25.

Digitized by Google

gerade für diese Temperatur; sie nennen sie mitteltönige[1] Temperatur (»mean tone temperament«), weil der Tonus nach dieser Temperatur das geometrische Mittel zwischen dem kleinen und großen Ganzton bildet.

Nachdem Zarlino eingesehen hat, daß sich die Konsonanzen nach strenger ptolemäischer Bestimmung auf den damals schon allgemein angewendeten Tasteninstrumenten mit festen Tönen nicht wiedergeben lassen, giebt er die Nothwendigkeit einer Temperatur gerade an solchen Instrumenten zu und widmete die Kap. 41—45, Th. II seiner »Istitutioni« der Besprechung der letzteren. Dies ist, so viel ich weiß, die erste streng durchgeführte Temperatur. Er kannte neben der seinigen zwei andere, auf verschiedenen Prinzipien begründete Temperaturen, nämlich erstens mit reinen großen Terzen (mitteltönige Temperatur) und zweitens mit reinen kleinen Terzen. Nach seinem eigenen System wird drittens jede Quinte um zwei Siebentel eines Kommas verkleinert, und demgemäß jede Quarte um dasselbe Intervall vergrößert, weil die Oktaven rein bleiben müssen. Hiernach läßt sich die Quintenfolge folgendermaßen ausdrücken:

$$c - g _ \frac{2K}{7} - d _ \frac{4K}{7} - a _ \frac{6K}{7} - e _ \frac{8K}{7}$$

Die vierte Quinte $e _ \frac{8K}{7}$, welche $e _ \frac{K}{7}$ gleich zu setzen ist, giebt eine große Terz, welche um $^1/_7$ Komma zu klein ist. Da jede Quinte $^2/_7$ Komma zu klein ist, so muß die kleine Terz auch $^1/_7$ Komma zu klein sein. Die Sexten werden demnach um gerade so viel vergrößert wie die Terzen verkleinert sind. In der That ist diese Temperatur, welche Zarlino für die einzig vernunftgemäße[2] hält, der Theorie nach viel besser als die oben beschriebene mitteltönige, weil die unvollkommenen Konsonanzen alle gleich unrein sind. Man kann mit einer gewissen Berechtigung den großen Terzen vor den kleinen den Vorzug gewähren, doch dürfen die großen Sexten, die Umkehrungen der kleinen Terzen, nicht trüber klingen als die kleinen, welche in der mitteltönigen Temperatur rein sind. Allein es ist viel schwieriger, Instrumente nach Zarlino's System zu stimmen, als nach den anderen, da die großen Terzen, die in der letzten Temperatur für die Prüfung der Töne benutzt werden, unrein sind. So wurde die mittel-

[1] Vergl. Herrn Alex J. Ellis »History of Pitch« (Journal of the Society of Arts, 1880—1881). Ein Referat über denselben Artikel von Herrn Adler befindet sich in der Vierteljahrsschrift für Musikwiss. Jahrgang 1888. S. 123 ff.

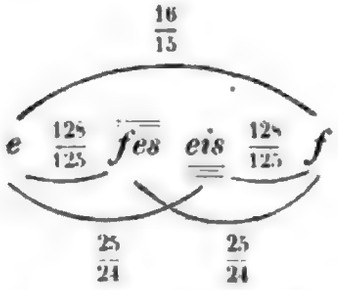
[2] »*che la mostrata Participatione, ò Distributione sia ragionevolmente fatta; & che per altro modo non si possa fare, che stia bene.*«

Digitized by Google

tönige Stimmung besonders für die Orgel und das Clavicembal allgemein angenommen und überall verbreitet.

Hier darf man jene merkwürdige Erscheinung nicht mit Stillschweigen übergehen, welche von dem alle Kreise ergreifenden antikisirenden Zuge der Renaissance-Zeit hervorgebracht wurde. Gleichwie die bildenden Künste durch Annahme der antiken Vorbilder und durch Aneigung und Weiterbildung der griechischen Kunstanschauungen jenen herrlichen Aufschwung erfuhren, so übte gerade dieses Sehnen nach der klassischen Schönheit Einfluß auf einige spekulativ angelegte Musiker aus. Indem man mit Emsigkeit dem Studium der alten Musik-Theoretiker oblag, kam man zu der Erkenntniß, daß die Griechen außer den diatonischen und chromatischen Geschlechtern noch ein anderes besaßen, welches den Kunstgesängen einen eigenthümlichen Ausdruck verlieh. Dies war die Enharmonik. Nicolo Vicentino wollte dieses System in die Musik seiner Zeit einführen, komponirte mehrere Madrigale und ließ ein eigenartiges Archicembal, ein Instrument, worauf enharmonische Töne zu spielen waren, konstruiren, um den Gebrauch der letzteren zu zeigen und auf ihre besonderen ästhetischen Wirkungen aufmerksam zu machen. Nachdem er in einer öffentlichen Disputation von seinem Gegner Vicentio Lusifato für besiegt erklärt worden war, gab er eine Vertheidigungsschrift unter dem Titel »L'antica musica, ridotta a la moderna prattica«, Venedig 1555, heraus, in welcher er seine Prinzipien mit Klarheit darlegte und durch Beispiele erläuterte.

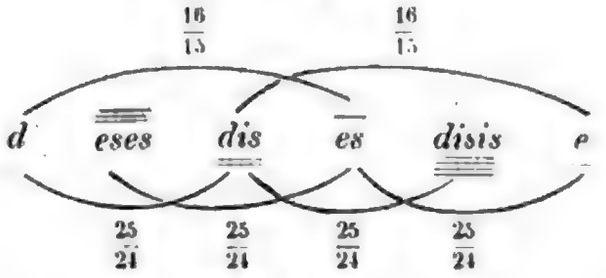
Nach Vicentino werden zwei Töne zwischen $\underline{e}$ und f eingeschoben, $\underline{\underline{eis}}$ und $\overline{\overline{fes}}$:



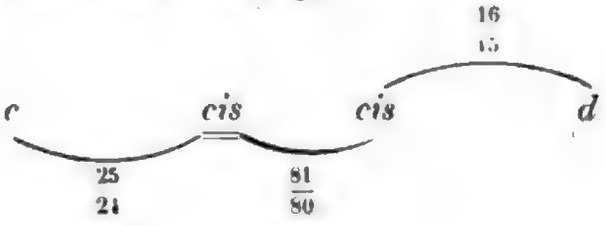
Diesen Ton *eis* kann man sich folgendermaßen entstanden denken: $\underline{e}$ ist die kleine Terz von $\underline{\underline{cis}}$, und $\underline{\underline{eis}}$ die große Terz desselben. Das Intervall $\underline{e}$ und $\underline{\underline{eis}}$ ist ein kleiner Halbton und läßt sich durch den Bruch $\frac{25}{24}$ ausdrücken. Ebenso ist f die kleine Unterterz von $\overline{as}$ und $\overline{\overline{fes}}$ die große Unterterz desselben. $\overline{\overline{fes}} - f$ ist auch ein kleiner Halb-

ton. Die Intervalle e — fes und eis — f sind sogenannte große Diesen und durch $\frac{128}{125}$ (ungefähr ein Viertelton) ausgedrückt. Das Intervall fes — eis ist deshalb $\frac{25}{24} : \frac{128}{125} = \frac{3125}{3072}$ und wird kleine Diesis genannt.

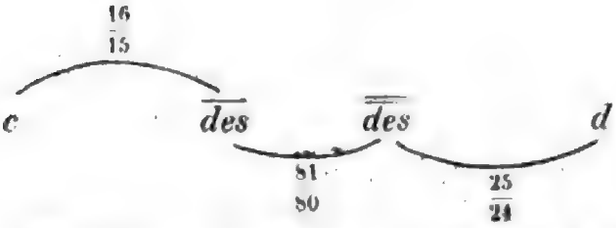
Der kleine Ganzton d — e wird in einen großen und einen kleinen Halbton getheilt, und dies zwar auf zweierlei verschiedene Arten, durch resp. dis und es, welche mit einander eine kleine Diesis ausmachen. Die zwei großen Halbtöne werden wie oben in drei Theile getheilt; und da ein Theil derselben beiden gemeinsam ist, so kann das Intervall d — e in folgende 5 Schritte zerlegt werden:



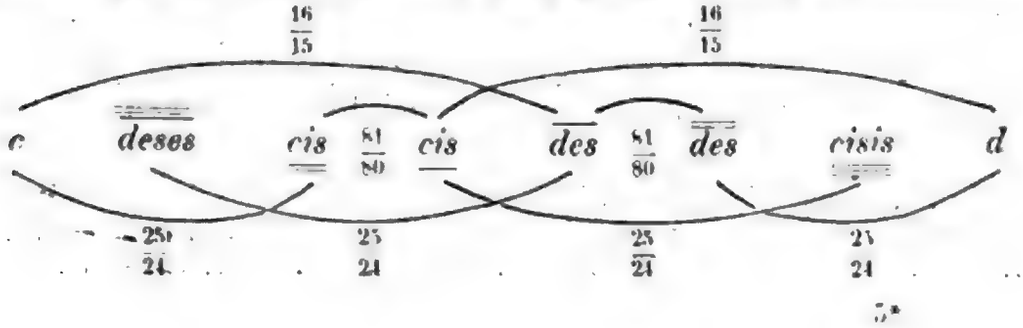
Der große Ganzton c — d enthält einen großen und einen kleinen Halbton und ein Komma, wie folgt:



oder:



Wenn die großen Halbtöne wie oben getheilt sind, so haben wir:



Digitized by Google

Nun sind in einer Oktave 3 große, 2 kleine Ganztöne und 2 große Halbtöne. Die beiden Diesen sind einander nicht gleich und es kommt für jeden Ganzton noch je ein Komma hinzu. Vicentino schlägt deshalb vor, diese Abweichungen dadurch auszugleichen, daß einem Ganzton jedesmal 5 Diesen und einem Halbton 3 derselben zukommen. Dies bestimmt die Temperatur der einzelnen Töne und zwar so, daß 31 gleiche Diesen eine reine Oktave ausmachen. Dies ist die Temperatur, welche später von dem niederländischen Physiker Huyghens vorgeschlagen wurde.

Während die Enharmonik der modernen Harmoniker durch Fortschreitungen der Akkorde, d. h. durch das Bedürfniß der Modulation entsteht, war sie bei Vicentino offenbar für einen anderen Zweck bestimmt. Seine Absicht war nur, die diatonischen Intervalle weiter zu theilen, um die Zwischenstufen mehr im melodischen als eigentlich im harmonischen Bau zu benutzen, wodurch er eine besondere künstlerische Wirkung hervorzurufen beabsichtigte, wie die in seinem Werke gegebenen zahlreichen Beispiele bezeugen.

Wenn ich in der obigen Auseinandersetzung die modernen Bezeichnungen zu Hülfe genommen habe, so geschah es mit der Absicht, die schwer verständlichen und weitläufigen Erklärungen Vicentino's zu erleichtern. Doch dürften dieselben eine getreue Übersetzung des Originals sein.

In seinem oben angeführten Werke giebt er eine ausführliche Beschreibung seines Archicembals[1], welches sechs Reihen Tasten — doch unter wesentlicher Beibehaltung der Form der gewöhnlichen Tastatur — enthielt.

Ob das Instrument Vicentino's seinem Mitschüler Zarlino die Veranlassung zur Konstruktion eines ähnlichen gegeben hat, oder ob der letztere im Laufe seiner Forschungen selbständig dazu gekommen ist, ist nicht zu entscheiden; jedenfalls giebt Zarlino in seinen »Istitutioni« (Kap. 47) eine Beschreibung nebst Zeichnung einer Klaviatur, auf welcher die Obertasten in zwei Theile getheilt und neben einander gelegt sind, und auf welcher ferner die Lücken zwischen der *e*- und der *f*-Taste und zwischen der *h*- und der *c*-Taste durch je eine kleine Taste ausgefüllt werden. Diese Doppeltasten bezwecken nicht die Ausführung der Kommaalterationen, sondern die enharmonische Verwechselung der verdoppelten Tonstufen; die enharmonischen Ton-

[1] In Bezug auf eine ausführliche Beschreibung nebst Zeichnung dieses Klaviaturinstrumentes und anderer ähnlichen verweise ich auf G. B. Doni's »Trattati di Musica«, herausgegeben von Passari, Florenz 1773. Bd. I. S. 324—348.

Digitized by Google

stufen entstehen dadurch, daß die großen und kleinen Terzen wie oben auf sämmtlichen Stufen der diatonischen und chromatischen Tonleiter erzeugt werden. Ich gebe die betreffende Stelle[1] aus dem Buche an, da sie zugleich zeigt, für welchen besonderen Zweck das neue Klavier gebraucht wurde.

»Jeder könnte in Zukunft ein Instrument konstruiren lassen, ähnlich wie ich es beschrieben habe. Dieses bequem zu handhabende Instrument wird die Melodiebildungen (?modulationi) und Harmonisirungen der genannten drei Geschlechter ermöglichen. Dies ist nicht schwer, denn ich habe 1548 ein solches in Venedig verfertigen lassen, welches gewissermaßen als Prüfstein zur Unterscheidung von Gold und Silber in der Musik dienen soll, und auf welchem man erkennen kann, in welcher Weise die chromatische und enharmonische und andere Arten der Harmonie entstehen. Es ist ein noch in meinem Besitz befindliches Clavicembal, welches vom Meister Dominico Pesarese, einem ausgezeichneten Verfertiger dergleichen Instrumente, konstruirt worden ist. Auf diesem Instrumente sind sowohl die großen wie die kleinen Halbtöne in zwei Theile getheilt, so daß jeder Ganzton in vier[2] Theile zerfällt. Man könnte eine andere Theilung anwenden, doch würde es wenig Nutzen bringen, denn dazu müßten die Saiten im Instrumente vermehrt werden, wodurch aber dem letzteren keine angenehmeren (dilettevoli) Akkorde entlockt werden können als unserem Instrumente.«

---

[1] *Potrà adunque ciascuno per l'avenire fabricare un' Istrumento alla simiglianza di quello ch'hò descritto, ilquale sarà commodo, & atto à servire alle modulationi & harmonie di ciascuno dei nominati tre Generi, & questo non sarà ad al cuno difficile; percioche uno de tali Istrumenti feci fare l'Anno di nostra Salute 1548 in Vinegia, per havere nella Musica una cosa, che fusse quali simile alla Pietra, che si esperimenta l'oro & l'argento; acciò potesse conoscere, & vedere, in qual maniera potessero riuscire le harmonie Chromatiche, & le Enharmoniche, & ogni sorte di harmonia, che si potesse havere da qual si voglia Divisione; & fù un Gravecembalo, ch'è anco appresso di me; il quale fabricò Maestro Dominico Pesarese, raro & eccellente fabricatore de simili Istrumenti; nel quale non solamente i Semituoni maggiori sono divisi in due parti; ma anche i minori, di maniera ch'ogni Tuono viene ad essere diviso in quattro parti. Et ancora che se ne potessero far de gli altri con diverse Divisioni, nondimeno da loro si havrebbe poca utilità; percioche in loro senz'alcuna necessità sarebbono moltiplicate le chorde, le quali (oltra le mostrate) non sarebbono atte ad esprimere altri concenti più dilettevoli, de quelli, che fanno udir quelle, che sono collocate nel nominato Istrumento, i quali veramente sono Diatonici, over Chromatici, ò pure Enharmonici. II Parte, Cap. 47.*

[2] Diese Angabe scheint nicht ganz mit den übrigen übereinzustimmen, weil die temperirte Tonstufe $c - d$ nur zwei Töne *des* und *cis* enthält und somit in drei anstatt in vier Theile getheilt ist, wie aus der Beschaffenheit der Klaviatur erhellt. Die Unterscheidung zwischen dem großen und kleinen Halbton scheint ebenfalls nicht zutreffend zu sein.

Digitized by Google

Am Schluß seiner Betrachtung über das enharmonische Tonsystem hebt er besonders hervor, daß das enharmonische Instrument sich ganz gut zur Reproduktion der antiken Musik und auch möglicherweise zeitgenössischer Tonwerke eigne, »wenn sie besser und lieblicher gemacht werden können als die rohen (sgarbate) Produktionen gewisser modernen Komponisten«[1]. Ohne Zweifel hat Zarlino unter anderen Vicentino, vielleicht auch Ciprian de Rore, welcher auch mit ähnlichen Innovationen auftrat, im Auge gehabt. Doch scheint Zarlino mehr Werth auf die Erweiterung des Bereiches rein klingender Akkorde, und somit auf die möglichste Entfernung des Wolfes gelegt zu haben, als auf den Vortrag enharmonisch geführter Tonwerke.

Die von den beiden Musikern gegebenen Beispiele fanden überall Nachahmungen, und wir lesen noch in alten Werken über Musik sehr häufig Mittheilungen über alte Instrumente derselben Art. Praetorius erwähnt z. B. in seinem Werk »Organographia«, Wolfenbüttel 1619, Kap. 40 S. 63, ein Clavicembal mit »duplirten Semitonien« und je einer Extrataste zwischen *e* und *f* und zwischen *h* und *c*, welches er bei Carl Luython, dem Hoforganisten in Prag, gesehen hat. Dieses Instrument soll etwa um das Jahr 1589 in Wien verfertigt worden sein. Er nennt derartiges Instrument »Instrumentum perfectum, si non perfectissimum«, weil die Enharmonik mit Hülfe der Extra-Claves ausgeführt werden kann, was auf der gewöhnlichen Klaviatur unmöglich ist. Von diesem eigenartigen Instrument berichtet Praetorius: »Es kann über dasselbige Clavicymbel siebenmal, als nemblich durch das *c*, *cis*, *des*, *d*, *dis*, *es* bis in das *e*, und also um drei volle Tonos fortgerücket werden«. Nach dieser immerhin dürftigen Angabe muß das Instrument ein Mittel zur mechanischen Transposition besessen haben.

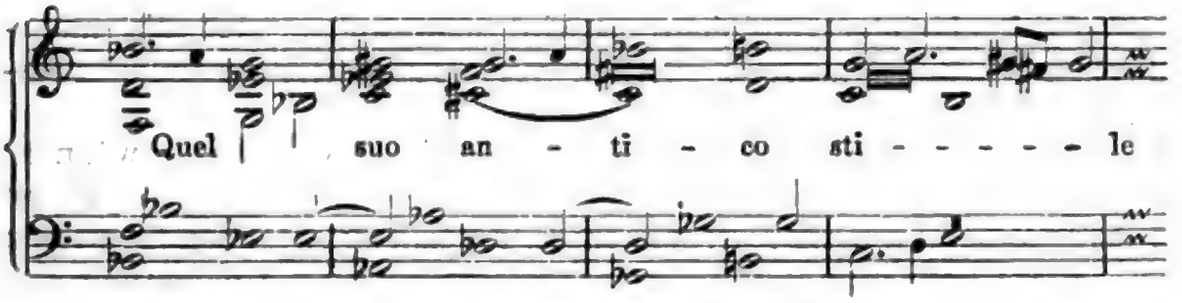
Weiter erwähnt er den »sehr trefflichen und fleißigen Komponisten Lucas Marentio, welcher einige Madrigalia in genere Chromatico sehr wohl und schön gesetzet«, und glaubt, daß derartige Gesänge auf der eben beschriebenen, doppeltönigen Tastatur gut zu spielen seien. v. Winterfeld führt folgendes Beispiel[2] aus Marenzio's Madrigal »O voi, che sospirate a miglior note«, erschienen 1593, an:

---

[1] »*quando à i nostri tempi potranno riuscir megliori, & più soavi di quello, che si odono in alcune sgarbate Compositioni d'alcuni Compositori moderni.*« *Parte II, Cap. 47.*

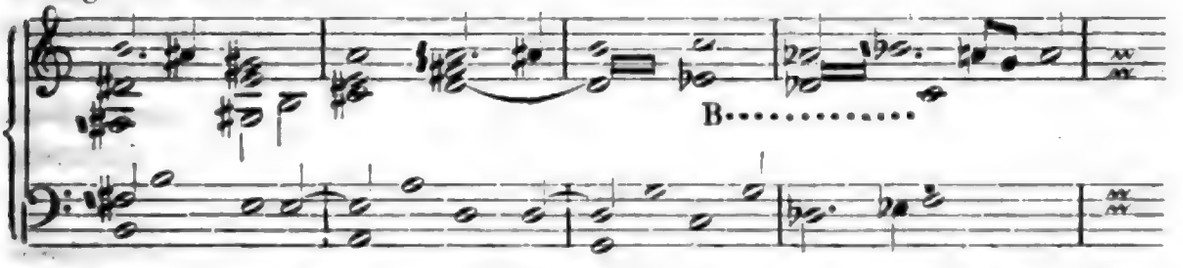
[2] »Gabrieli und sein Zeitalter.« II. Theil. S. 88.

Digitized by Google



wo durch die chromatisch fortschreitenden Stimmen Zusammenklänge in enharmonischen Intervallen entstehen. Indem er die Harmonie genau nach der angegebenen Bezeichnung betrachtete, mußte v. Winterfeld anerkennen, daß das Stück ein enharmonisches sei, jedoch drückt er sein Bedenken aus, daß die falschen Oktaven *as — gis*, *es — dis* und »andere genau genommen falsche Tonverhältnisse, deren Anwendungen einen besonderen Reiz gewähren und dem leidenschaftlichen Ausdrucke dienen«, wie Kircher versichert, von den Sängern korrekt wiedergegeben werden. Nach meinem Dafürhalten besteht das Eigenthümliche des Stückes nicht in der fremdartigen Harmonie, sondern nur in der verfehlten Schreibweise. Es mag sein, daß der Komponist die einzelnen Melodien eben genau so aufgefaßt hat, wie oben geschrieben steht, aber es scheint, daß sein Sinn für die Harmonie ihn doch nicht zu einem völlig neuen und originellen Gebiete geführt hat. Dies läßt sich sehr leicht konstatiren, wenn man die folgende, für mein Enharmonium berechnete Umarbeitung näher ins Auge faßt:

H-Lage der Klaviatur.



Die Noten sind hier einen halben Ton höher gesetzt, dafür aber wird das Stück in der *H*-Lage der Klaviatur gespielt. Die Harmoniegänge, welche sich hier offenbaren, sind zwar für jene Zeit sehr merkwürdig, doch enthalten sie keine besondere Überraschung für die Modernen. Die Fortschreitung der reinen Harmonie in Quinten, welche ja auch in anderen Kompositionen zuweilen anzutreffen ist, klingt schlecht und ist auf dem Harmonium nicht durchführbar, weshalb denn bei dem *d*-dur-Akkord die Stimmen *d* und *fis* ein Komma höher genommen werden, damit das *h* des nächsten Akkords von der Anfangsstimmung nicht abweiche. Wenn man nun die beiden

Digitized by Google

Noten mit einander vergleicht, so wird man finden, daß die melodischen Fortschreitungen, obschon verschiedenartig bestimmt, dieselben sind.

Die sogenannten enharmonischen Madrigale von dem erwähnten Marenzio und von Carl Gesualdo, Fürst von Venosa, (gedruckt zuerst 1585), welche ihrerzeit wegen ihrer Eigenartigkeit hoch gepriesen waren, lassen sich meist durch Umschreibung und Umdeutung der Intervalle auf die gewöhnliche Chromatik reduziren.

Von noch einem anderen Positiv — einer kleinen Orgel — mit verdoppelten »Semitonien« berichtet Praetorius, weches aus Italien nach dem erzherzoglichen Hof in Graz gebracht worden war. Auch läßt er von einem Musikus in Kassel, Namens Christopho Cornet, über ein ähnliches Instrument berichten, welches der letztere in Italien gesehen haben soll.

Die älteren Meister gingen eben nicht viel über die Grenzen der 12 Stufen der mitteltönig-temperirten Skala hinaus. Jede gebräuchliche Kirchentonart besaß ihre Leittöne; die phrygische war besonders dadurch charakterisirt, daß der Leitton durch einen Ganztonschritt zur Tonika aufstieg, und deshalb konnte man die zweite Obertaste für *es* vorbehalten. Cyprian de Rore und später Orlando Lasso führten in ihren Gesangskompositionen den Gebrauch des erhöhten Leittons *dis* (zu *e*) ein; in der transponirten Skala mußte man außerdem *as* neben *gis* gebrauchen. Auch auf den Tasteninstrumenten wurde dementsprechend die Erweiterung des Tonumfangs eine Nothwendigkeit. Einige haben, wie Schlick, der einen oder beiden der in Rede stehenden Tasten mittlere Stimmung gegeben; andere aber wollten diese Unterscheidung durch Theilung der betreffenden Taste bewerkstelligen. Die Verbreitung dieser Art der Tastatur fand bereits in 17. Jahrhundert statt, wie von verschiedenen Autoren, darunter Praetorius, berichtet wird.

Eine dritte einfache, aber anders geartete Lösung dieses Problems wurde vorgeschlagen und theils wirklich ausgeführt. Dieselbe bestand in der beliebigen Umstimmung der *gis*- und *dis*-Tasten auf mechanischem Wege. Es wird berichtet, daß Vater Smith oder Schmidt (1682—83) eine Orgel für die Temple Church in London baute, auf welcher *dis* und *es*, *gis* und *as* nach Belieben vertauscht werden konnten. Auf der Orgel im Foundling Hospital zu London, ebenfalls vom Vater Smith konstruirt, erhielten vier Obertasten wechselnde Stimmungen und zwar so, daß durch die drei verschiedenen Stellungen zweier auf beiden Seiten angebrachten Hebel jede der Obertasten beliebig folgende Stimmung erhielt:

Digitized by Google

$$\begin{cases} cis \\ des' \end{cases} \quad \begin{cases} dis \\ es \end{cases}, \quad \begin{cases} gis \\ as \end{cases}, \quad \begin{cases} ais \\ b \end{cases}.$$

Diese Orgel, auf welcher Händel zu spielen pflegte, soll erst 1855 durch eine neue ersetzt worden sein[1].

Später erfuhr dieser fruchtbare Gedanke eine weitere Anwendung in einem interessanten Harpsichord, welches Robert Smith (1689—1768), ein gelehrter Professor in Cambridge, erdacht und in der zweiten Auflage seines Werkes »Harmonics or the Philosophy of musical Sounds«, Cambridge 1759, genau beschrieben hat. Auf diesem Instrumente waren je zwei Saiten für die chromatischen Stufen angebracht. Die eine Reihe derselben wurde in der gewöhnlichen Art nach der mitteltönigen Temperatur gestimmt und die andere lieferte Töne, welche je nachdem eine enharmonische Diesis höher oder tiefer standen. Zu jedem Saitenpaare gehörte eine Taste, welche gewöhnlich die Töne der eigentlichen chromatischen Skala abgab; wollte man aber die Stimmung der Tasten enharmonisch verändern, so dienten dazu 6 Hebel und zwar wurde durch Verschieben des

1.	Hebels:	*a*	und	*e*	resp.	*bb*	und	*fes*,
2.	-	*h*	-	*fis*	-	*ces*	-	*ges*,
3.	-	*cis*	-	*gis*	-	*des*	-	*as*,
4.	-	*es*	-	*b*	-	*dis*	-	*ais*,
5.	-	*f*	-	*c*	-	*eis*	-	*his*,
6.	-	*g*	-	*d*	-	*fisis*	-	*cisis*.

Hierdurch wurde die Anzahl der spielbaren Töne verdoppelt, und wenn man den Tasten vor dem Spiel durch passende Stellung der Hebel die richtige Stimmung gegeben hatte, konnte man auch für die entfernteren Transpositionen über richtig gestimmte Töne verfügen; weitgehende Modulationen und sogar enharmonische Verwechselungen waren auch auf diesem Instrument ermöglicht, indem man während des Vortrags die Hebel verschob. Die Vorzüge dieses Instrumentes vor demjenigen mit getheilten Obertasten bestanden einmal in der größeren Anzahl der wechselbaren Töne und somit der erweiterten Modulationsfähigkeit und dann hauptsächlich in der unveränderten Spieltechnik. Dieser Grundgedanke wurde neuerdings von H. W. Poole und Joachim Steiner zur Herstellung reingestimmter Instrumente ausgebeutet.

Auch fand Vicentino's Archicembalo Nachahmer, namentlich in Galeazzo Sabbatini[2]. Letzterer adoptirt seine eigenthümliche Intervall-

[1] Vergl. Herrn Lecky's Art. »Temperament« in Grove's »Dictionary of Music«.
[2] Siehe Kircher »Musurgia«, Rom 1650, Libro VI. S. 460.

bestimmung, und indem er auf dem Instrumente die diatonische Tastenfolge beibehält, legt er die kleinen Obertasten eine hinter die andere, so daß die gewöhnlich schwarzen Tasten in 5 Theile getheilt, und außerdem noch je 3 Tasten zwischen $e — f$ und $h — c$ angebracht werden.

Ein ähnliches Instrument[1] ist jetzt noch im Museo Civico in Bologna zu sehen. Ein altes Cembalo, welches nicht mehr spielbar sein soll, trägt die Inschrift:

Clavemusicum Omnitonium
Modulis, Diatonicis, Chromaticis et Enarmonicis,
a dorsa Manu Tastum,
Insigne
Vito De Trasuntinis (Veneto Auctore);
MDCVI.

links hiervon:

Camellus Gonzaga,
Nollariae Comes.

Die Tastatur dieses äußerst interessanten Instruments, der einzigen bekannten Reliquie aus früheren Jahrhunderten, besteht aus fünf Reihen von Tasten, von welchen die erste, dritte und fünfte Reihe weiß und die übrigen schwarz sind. Jede der vier Oktaven enthält 31 Tasten, welche mit laufenden, wahrscheinlich die Reihenfolge der steigenden Tonhöhen in Diesen bezeichnenden Zahlen versehen sind.

Folgendes ist die Anordnung der untersten Oktave:

5.	Reihe,	weiß		2		10				15		20		28		
4.	»	schwarz		5		7		12		18		23		25		30
3.	»	weiß		4		8		13		17		22		26		31
2.	»	schwarz		3		9				16		21		27		
1.	»	weiß	1		6		11		14		19		24		29		32
			c		*d*		*e*		*f*		*g*		*a*		*h*		*c*

Die erste Reihe giebt die diatonische Tonleiter, und die übrigen, in einer senkrechten, theils aus 4, theils aus 2 Tasten bestehenden Kolumne angeordneten Töne kommen gerade zwischen die Tasten

[1] Die Bekanntschaft mit den Einzelheiten dieses höchst merkwürdigen Instruments verdanke ich Herrn Emil Vogel, welcher dasselbe selbst gesehen und mir freundlichst erlaubt hat, von seinen Notizen Gebrauch zu machen. Dieses Clavicembal soll in der Ausstellung von Musikinstrumenten zu Bologna, 1888, ausgestellt gewesen sein und ist darüber in der in Leipzig erscheinenden »Zeitschrift für Instrumentenbau« Bd. 8, No. 25, S. 122 kurz berichtet worden. Auch Albert Jacquot spricht von demselben in seinem »Dictionnaire pratique et raisonnée des instruments de musique«. Paris, 2. Aufl. 1886. Art. »Clavecin parfait-accord«, sowie Fétis »Biographie universelle des musiciens«, Art. »Trasuntino«.

der ersten Reihe. Die zweite Reihe giebt die Kreuztöne *cis* (3), *dis* (9), *fis* (16), *gis* (21), *ais* (27) ab; dagegen sind *cis* (13) und *his* (31) aus der dritten Reihe herausgegriffen. Die dritte Reihe liefert außerdem *des* (4), *es* (8), *ges* (17), *as* (22), *b* (26); die Töne *fes* (12) und *ces* (30) befinden sich in der vierten Reihe. Die übrigen Töne sind enharmonische Töne, Doppel-Kreuz- und Doppel-B-Töne, die uns zunächst nicht besonders interessiren werden. Die Stimmung der einzelnen Stufen beruhte wahrscheinlich auf der Temperatur mit 31 gleichen Tonstufen in der Oktave.

Großes Aufsehen soll seiner Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts) auch Francesco Nigetti mit seinem neuen »Cembalo omnisono«[1] erregt haben. Dieses mit fünf Tasten-Reihen versehene Instrument soll, weil eben jeder Ganzton, wie in Vicentino's Instrument, in fünf gleiche Theile getheilt war, sowohl die Ausführung der Enharmonik als auch die Transposition der Musikstücke ermöglicht haben.

Die bis jetzt beschriebenen Instrumente mit veränderter Tastatur bezweckten die Ausdehnung des Bereiches der spielbaren Töne, beruhten aber auf der Temperatur, wobei die feinen Unterschiede der Terz- und Quinttöne und damit die absolute Reinheit der Zusammenklänge verloren gingen. Nach den damals herrschenden Temperaturen, der Zarlino'schen, der mitteltönigen oder gar der Vicentinoschen, wichen die Dreiklänge nicht so beträchtlich von der Reinheit ab, daß das Gehör dadurch sehr beleidigt wurde, und was den ersten Punkt betrifft, so war es zweckmäßig, daß eben dadurch ein und dieselben Töne ganz frei in ihren Terz- und Quintbedeutungen gebraucht werden konnten, wie die damalige Musikpraxis es verlangte. Zarlino z. B. trägt in seinen »Istitutioni harmoniche« die Lehre vom Kontrapunkt (Libro III) und die von den Modi (Libro IV) auf Grundlage der temperirten Stimmung vor. In seinen »Sopplimenti« (Libro IV) aber läßt er sich tiefer auf die Frage der Intonation ein, indem er die in seinen früheren Schriften niedergelegten Prinzipien gegen den Angriff seines Gegners, des schon genannten Vicentio Galilei, zu rechtfertigen sucht. Da in Galilei's Argumenten etwas zu finden ist, was klares Licht über die Intonation in seiner Zeit — vielleicht auch noch in unsrer Zeit — verbreitet, so citire ich folgende Stelle[2] aus seinem »Discorso«, Seite 30:

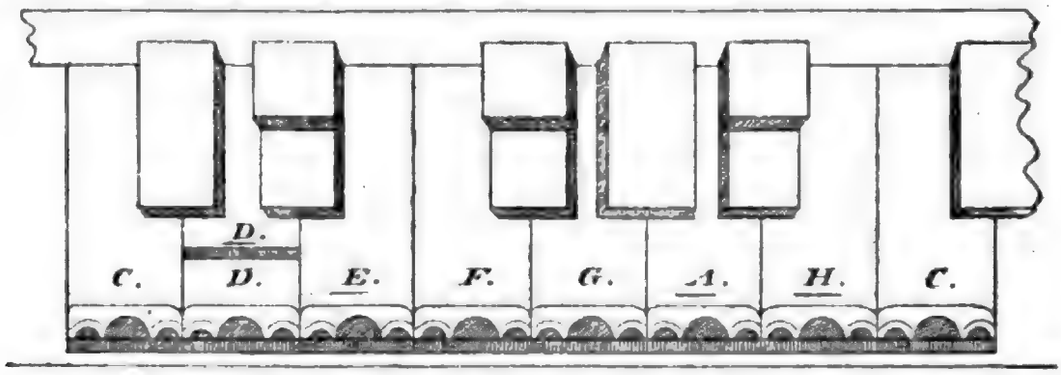
[1] Vergl. Adr. de Lafage »Essais de diphthérographie musicale«. Paris, 1864. S. 167 ff.

[2] *Trovo per la lunga osservatione, che le Voci naturali, & gl' Istrumenti fatti dall' Arte, non suonano, ne cantano realmente in questa moderna Musica prattica alcuna specie delle Diatoniche antiche nelle semplicità loro; ma si bene tre insieme diversamente mescolate usano hoggi inavertentemente i Prattici & sono queste; L'in-*

»Ich habe durch lange Beobachtung gefunden, daß die natürlichen Stimmen und die künstlichen Instrumente in der modernen Musikpraxis keine Art der antiken Diatonik in ihrer Einfachheit intoniren; sondern die Praktiker gebrauchen, ohne es zu wissen, alle drei verschiedenen zusammengemischt: nämlich das Incitato von Aristoxenus (das 12stufige gleichschwebende System), das älteste Diatono diatonico[2] (von Pythagoras), und das Syntono von Ptolemäus. Unter den Saiteninstrumenten geben die Viola d'arco, die Laute und die Tastenlyra, meiner Meinung nach, das Diatonico incitato von Aristoxenus . . . .«

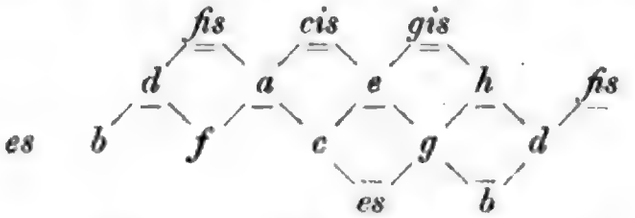
Man kann nach alle dem, was früher hierüber bemerkt worden ist, einsehen, daß man dieser Behauptung einigermaßen Glauben schenken muß, wenn Galilei von der melodischen Aufeinanderfolge in der Musikausübung redet, aber auch Zarlino's Ansicht, wenn von der Beschaffenheit der Intervalle bei dem gleichzeitigen Zusammenklingen in einem Akkorde die Rede ist. Das Mißverständniß beruht, meines Erachtens, auf der Auffassung der Frage von beiden Gesichtspunkten aus. Dieser mit Bitterkeit geführten Polemik verdanken wir jedoch ein Geisteserzeugniß, welches dauerndes Interesse beanspruchen durfte. Denn nachdem Zarlino in den Kap. 4—9 des vierten Buches seiner »Sopplimenti« die Behauptung seines Schülers, daß die damalige Intonation nicht auf dem ptolemäischen Syntono begründet sei, eingehend und kritisch behandelt und in Kap. 11 einen Beweis dafür angeführt hat, daß die Innehaltung der absoluten reinen natürlichen Tonverhältnisse sowohl im Gesange als auf den künstlichen Instrumenten möglich sei, beschreibt er sein Instrument mit reinen Akkorden, welches neben dem von Schlick erwähnten das erste reingestimmte Tasteninstrument sein dürfte.

Das folgende Diagramm ist eine Oktave seiner Klaviatur, welche aus Seite 156 der »Sopplimenti« entnommen ist.



citato d'Aristosseno, il Diatono diatonico antichissimo, & il Syntono di Tolomeo. Fra gl' Istrumenti de chorde tengo che la Viola d'arco, il Liuto, & la Lyra con i tasti, suonino il Diatonico incitato di Aristosseno. . . . . .

Hier sind nicht nur die Obertasten, sondern es ist auch die *d*-Taste getheilt, um den Kommaabweichungen im reinen Systeme Rechnung zu tragen. Aus der von ihm angegebenen Tabelle, welche die Töne in Zahlen ausdrückt, läßt sich der Bereich der auf dieser Klaviatur spielbaren 16 Töne folgendermaßen zusammenstellen:



Nachdem er darauf aufmerksam gemacht hat, daß sich auf der gewöhnlichen Tastatur die Oktaven, Quinten, Quarten, Terzen etc. nicht zugleich als reine Konsonanzen darstellen lassen fährt er S. 154 fort:

»Daher ist es nöthig, entweder die Saiten auf eine solche Temperatur zu bringen, wie es in den Tasteninstrumenten geschieht, oder die Saiten zu vermehren, wodurch mehr Konsonanzen geliefert werden als bei der ersten Art. Dies kann man leicht und ohne irgend welches Hinderniß ausführen, indem man die Saiten ihrer Ordnung nach auf ihre Plätze bringt und die Tasten nach Belieben unter oder über einander stellt, wie man an dem folgenden Beispiel sieht. Es sind schon viele Jahre verflossen, seitdem ich ein Instrument herstellen ließ, welches eine viel größere Anzahl von Saiten und Tasten enthielt als gewöhnlich. In diesem Instrumente konnte man alle Konsonanzen nach ihren im Syntono enthaltenen Intervall-Verhältnissen vollkommen stimmen, wie man aus der Beschaffenheit dieses Beispiels (sc. der im Originaltext gegebenen Tabelle) sieht. Daher fand ich zu meiner großen Genugthuung unter anderem zwei besonders bemerkenswerthe Dinge; erstens daß die Konsonanzen auf demselben viel lieblicher werden als auf unserem gewöhnlichen Instrumente; ferner fand ich zu meiner großen Freude den Vorzug, daß ich mittels dieses Instruments alle Gründe aufdeckte, welche ich mir zur Bestätigung meiner Vermuthung wünschte, nämlich daß das obengenannte natürliche und diatonische Syntono vollkommen ohne Rückhalt gebraucht werden kann....«[1]

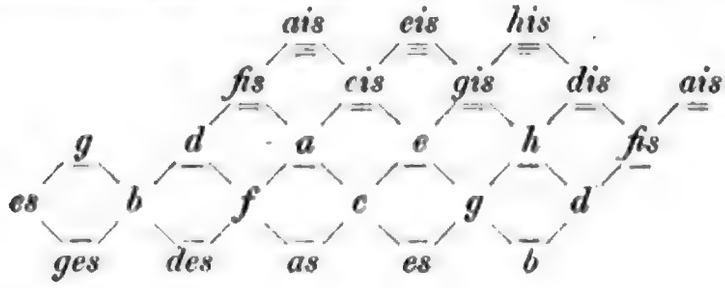
---

[1] *Onde bisogna far l'una di due cose; ò ridur le chorde à tal temperamento (come si fà) ne gl'Instrumenti da Tasti, ò moltiplicarle, aggiungendovi quel numero, che possa dar maggior coppia di Consonanze di quello, che non è nel primo; il che si può facilmente fare, & senza havere inpedimento alcuno, ponendole nel suo ordine à i suoi luoghi, & accommodando i Tasti nell'Istrumente l'un sotto ò sopra l'altro,*

Weitere Bemerkungen dürften angesichts dieser ausführlichen Angaben überflüssig sein. In der That würde die so vergrößerte Tastatur für die Wiedergabe der meisten Kompositionen seiner Zeit in reiner Harmonie ausreichend gewesen sein, wenn nur noch die *g*- und *a*-Tasten verdoppelt worden wären.

Nach einem Halbjahrhundert erfuhr das von Zarlino begonnene Streben zur Herstellung reingestimmter Instrumente eine erhebliche Förderung durch Mersenne. In seinem großen Werk »L'harmonie universelle,« Paris 1637, giebt er Beschreibungen von Klaviaturen mit einer weit größeren Anzahl von Tasten, von denen hauptsächlich diejenigen mit resp. 26 und 31 Tasten unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Obgleich Mersenne die Verdienste seiner Vorgänger mit keinem Worte erwähnt, so weist der Gedanke, welcher seine Ausführung durchzieht, mit dem Zarlino'schen so viel Verwandtschaft auf, daß man nicht umhin kann die Meinung auszusprechen, daß die weit komplizirteren Klaviaturen Mersenne's nur Weiterbildungen jener seien. In der folgenden Darstellung sind seine Zahlen durch die entsprechenden Buchstaben der neuen Bezeichnungsweise ersetzt.

Die folgende Abbildung ist aus Bd. II. S. 350 des genannten Werkes entnommen. Die 26 verschiedenen Töne lassen sich folgendermaßen akkordisch zusammenstellen.



secondo'l proposito, come si vedono ne gli sequenti essempii; poi che già molti anni sono iti, ch'io feci fabricarne uno con molto maggior numero di chorde & di Tasti, che non hanno i communi, al modo che si vede nella Tastatura posta dopo il seguente essempio; nelquale Istrumento si potea accordar perfettamente tutte le Consonanze, secondo la ragione delle forme & proportioni loro, contenute nel Syntono: come nella Compositione della forma di cotale essempio si può vedere: onde in esso ritrovai, con mia grande satisfacione, due cosa notabili, oltra l'altre: prima, che nel sonarlo, le Consonanze si rendeano molto più soavi, di quello che le udimo ne i nostri Istrumenti communi; dopoi, trovai questa utilità, ch' à me fù molto giovevole, che col suo mezo ne cavai tutte quelle Ragioni, che desiderava, ni confermatione di quello ch'io credeva: cioè, che si potesse usare, & che si usasse la sudetta Specie Naturale & Syntona diatonica perfettamente, & senz'alcun scropolo; ....

Mersenne's Tastatur.

Digitized by Google

Bei der konsequent durchgeführten Unterbringung der verschiedenen Extratasten in der obigen Klaviatur scheint besonders darauf Acht gegeben worden zu sein, daß die Technik des Spielens auf derselben so wenig wie möglich von der gewöhnlichen abweiche, und die Beherrschung dieses so bereicherten Tonsystems seitens der Spieler dürfte nicht mit so großen Schwierigkeiten verknüpft gewesen sein, wie man beim ersten Anblik derselben wohl vermuthen mag. Dagegen läßt sich seine Klaviatur mit 31 Tasten wegen Mangels jeder Berücksichtigung der bequemen Handhabung, meines Erachtens, nur auf dem Papier realisiren, und deshalb verzichte ich auf eine nähere Besprechung derselben an diesem Orte.

Die von ihm zur Annahme[1] dieser Art von Instrumenten angegebenen Motive sind ebenso interessant wie lehrreich, so daß ich den gelehrten Erfinder selbst sprechen lasse:

».... Quoy qu'il en soit, le changement de pis en mieux, par lequel on gaigne beaucoup, comme est celuy des Claviers ordinaires, ne doit pas estre blasmé, si quant & quant l'on ne blasme ceux qui pour embellir les chants, & les airs à une, ou plusieurs voix, adioustent plusieurs *b* mols & autres accidents, qui sont hors des lettres ordinaires de la Musique; de sorte que les Claviers augmentez ne doivent pas estre estimez extraordinaires, puis qu'ils ne font autre chose que ce que font les voix, & qu'ils mettent seulement l'harmonie dans la perfection, où l'esprit & l'oreille la desirent.

Or il est certain que ces Claviers doivent estre preferez aux anciens, puis qu'ils contiennent une plus grande multitude de Consonances, et d'autres intervalles dans leur justesse, & qu'ils imitent la voix plus parfaitement; car il n'importe nullement que la difficulté de les toucher soit plus grande, d'autant qu'il ne faut pas plaindre la peine, ny fuit le travail qui conduit à la perfection: à quoy j'adiouste qu'on les touchera aussi aysément que les autres, lorsque les mains y seront accoustumées, parce qu'ils suivent les loix infaillibles de la raison, & qu'il n'est pas besoin d'industrie pour cacher leur imperfection, comme il arrive dans les Claviere ordinaires. .....«[2]

---

[1] Daß thatsächlich Mersenne's Instrument seinerzeit Verbreitung fand, ist aus der folgenden Auseinandersetzung Kircher's zu entnehmen:

»*Porrò et si Mersennus alium Abacum tradat multò hoc ampliorem, videlicet 32 palmuris constantem, aliique in infinitum ampliores constitui possint, nos tamen hunc omnium aptissimum indicavimus ad minima quæuis intervalla, quæ humanæ auris judicio concipi possunt, exhibenda. Ad cuius normam diversa iam in Sicilia & Italia, potissimum Romæ constructa sunt; .....*« »*Musurgia*« S. 458.

[2] Bd. II. S. 354.

Wenn Mersenne durch die Erfindung der enharmonischen Klaviaturen sich um die Sache der reinen Stimmung verdient gemacht hat, so waren die Arbeiten seines italienischen Zeitgenossen Giovanni Battista Doni in diesem Gebiete nicht minder wichtig und schätzbar.

Er hat uns in einem kleinen Werke mit dem Titel »Compendio del Trattato de' Generi e de' Modi della Musica,« Rom 1635, die Beschreibung eines eigenartigen Instrumentes hinterlassen, welches zugleich von seinen gründlichen musiktheoretischen Kenntnissen und seiner Kombinationsgabe im vollen Maße Zeugniß ablegt. — Sein Clavicembal, welches ich für den vollkommensten der in früheren Jahrhunderten gemachten Versuche halte, hat bisher nur wenig Beachtung gefunden. Dies mag vielleicht in der durch die etwas lose Verwendung der Nomenklatur verursachten Schwerverständlichkeit liegen; immerhin dürfte die folgende Ausarbeitung seines Tonsystems und seiner Bezeichnungen, soweit sie zum Verständniß seines Instrumentes erforderlich sind, angesichts der Bedeutung des letzteren von Interesse sein.

Man muß vor allen Dingen eine klare Unterscheidung zwischen seinen »Modi« und »Tuoni« machen, welche zugleich mit denselben griechischen Namen, dorisch, phrygisch etc. bezeichnet werden. Er versteht unter Modi, wie immer, die Oktavengattungen, die verschiedenen Aufeinanderfolgen der ganzen und halben Töne. Die Hauptmodi — welche mit den altgriechischen genau übereinstimmen — sind:

1) der dorische Modus: $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1
2) » phrygische » 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1
3) » lydische » 1, 1, $\frac{1}{2}$, 1, 1, 1, $\frac{1}{2}$

Unter den »Tuoni« versteht er die Stimmung in bestimmten Tonhöhen. Es sind hierunter hauptsächlich drei Stimmungen zu unterscheiden[1]:

1) die dorische Stimmung giebt die damals übliche Tonhöhe der Skala.
2) die phrygische Stimmung steht eine große Terz höher als die vorige. Demnach entspricht *c* in dieser Stimmung dem *e* der dorischen, u. s. w.
3) die lydische Stimmung steht noch eine große Terz höher als die phrygische. Demnach entspricht dem *c* in der lydischen

[1] Die Griechen besaßen bekanntlich auch Transpositionsskalen. Nach ihnen steht die phrygische Stimmung nur einen ganzen Ton höher als die dorische und die lydische noch einen ganzen Ton höher. Merkwürdigerweise sagt aber Doni ausdrücklich, daß die Benennungen, die er benutzt, die antiken seien.

Digitized by Google

Stimmung das *e* in der phrygischen und somit auch das *gis* in der dorischen u. s. f.

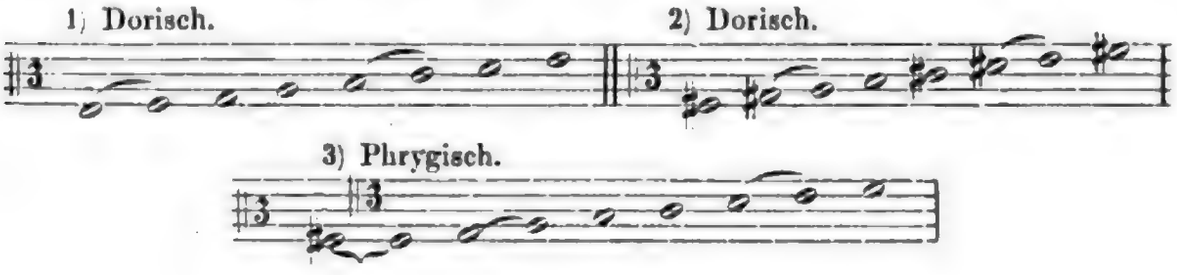
Da in der Diskussion der Intervallverhältnisse jeder bestimmte Ton als Grundton betrachtet werden kann, so wollen wir in der Folge annehmen, daß *c* und mithin alle folgenden Stufen der »phrygischen« Stimmung genau mit unserem *c* und den darauf folgenden Tönen unserer heutigen *C*dur-Skala übereinstimmen. Wie es sich später zeigen wird, gewinnt die Darstellung eben durch diese Annahme an Übersichtlichkeit.

Wenn man aber einfach Dorisch, Phrygisch oder Lydisch sagt, so sind darunter die »Modi« und die »Tuoni« zugleich gemeint, wie aus der folgenden, aus S. 41 entnommenen Tabelle ersichtlich ist, in welcher die entsprechenden absoluten Tonhöhen nach dem oben von uns getroffenen Übereinkommen eingeklammert sind:

Dorisch.	Phrygisch.	Lydisch.
$^{10}/_{9}$ (*a* (*f*),	$^{9}/_{8}$ (*g* (*g*).	$^{16}/_{15}$ (*f* (*a*),
g (*es*),	$^{16}/_{15}$ (*f* (*f*).	*e* (*gis*).
$^{9}/_{8}$ (	*e* (*e*), ...	$^{10}/_{9}$ (
$^{16}/_{15}$ (*f* (*des*),	$^{10}/_{9}$ (*d* (*d*).	*d* (*fis*),
e (*c*).		$^{9}/_{8}$ (
		c (*e*).

Ein Blick auf die Tabelle wird lehren, daß hier die Buchstaben wie bei den guidonischen Silben nicht die Tonhöhen selbst, sondern die Intervallverhältnisse bedeuten.

Hierzu kommen noch dreierlei verschiedene Arten der Notirung (intavolatura), welche auch mit denselben Namen benannt werden. Dies sind transponirende Notationen, deren Entstehung sich an dem folgenden, auf Seite 34 des Doni'schen Buches gegebenen Beispiele sehr deutlich verfolgen läßt:



Digitized by Google

Hierbei bezieht sich die Überschrift, »Dorisch«, »Phrygisch«, etc. nur auf die Notation.

Im Beispiel 1) ist die eigentlich dorische Tonleiter in dorischer Stimmung und dorischer Notation.

Mittelst derselben Notirung läßt sich die phrygische Tonleiter in phrygischer Stimmung mit Hülfe der Versetzungszeichen (co' segni accidentali), wie in 2), aufschreiben. Im diatonischen *C*-System ist aber die phrygische Oktavengattung in ihrer Natürlichkeit (nelle sue chorde naturali), d. h. ohne Anwendung der Versetzungszeichen, von *d* zu *d'* gegeben. Wenn nun, wie in 3), die Note *d* eines anderen diatonischen Systems den Ton *fis* aus 2) einnimmt (wie der Bogen ⌒ zeigt), so wird sich die Tonfolge in 2) ganz genau, und zwar frei von Versetzungen wie in 3) aufschreiben lassen. Nun muß die Stimmung der neuen Noten genau eine große Terz höher sein, damit das *d* so hoch klingt wie *fis*. (Hier sehe ich, mit dem Autor, vorläufig von der näheren Bestimmung der Intervalle ab).

Dagegen läßt sich die ursprüngliche dorische Tonart in dorischer Stimmung, aber auf phrygischer Notation mittelst Versetzungszeichen wie in 4) schreiben.

4) Phrygisch. 5) Dorisch.

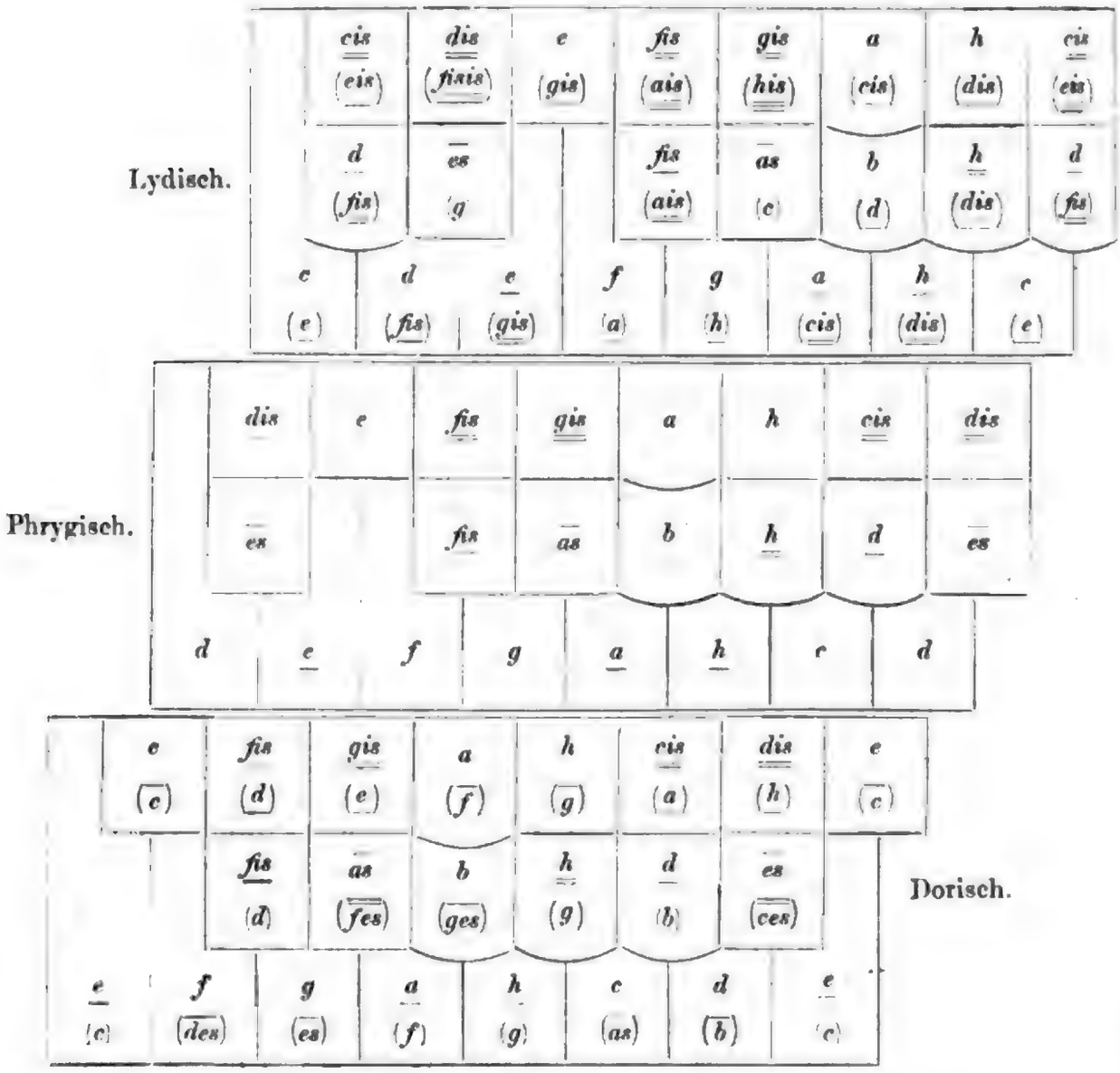
Indem das *c* in der phrygischen Notation eine große Terz höher klingt als *c* in der dorischen, so kann man für das erstere die Note *e*, wie in 5), der ursprünglichen dorischen Notation einsetzen; hierdurch kehrt die Tonfolge in 4) zu ihrer ursprünglichen Form zurück.

Ein ähnliches Verhältniß besteht bei dem Übergange von dem phrygischen zu dem lydischen Notensystem.

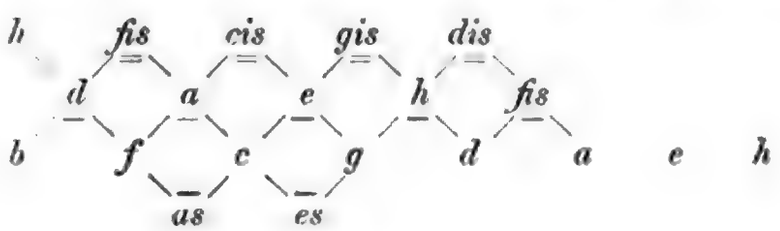
Um die in diesen drei Notirungsarten gesetzten Stücke zu spielen, ließ sich Doni ein Clavicembal mit der unten abgebildeten Tastatur verfertigen.

Digitized by Google

Doni's Tastatur.

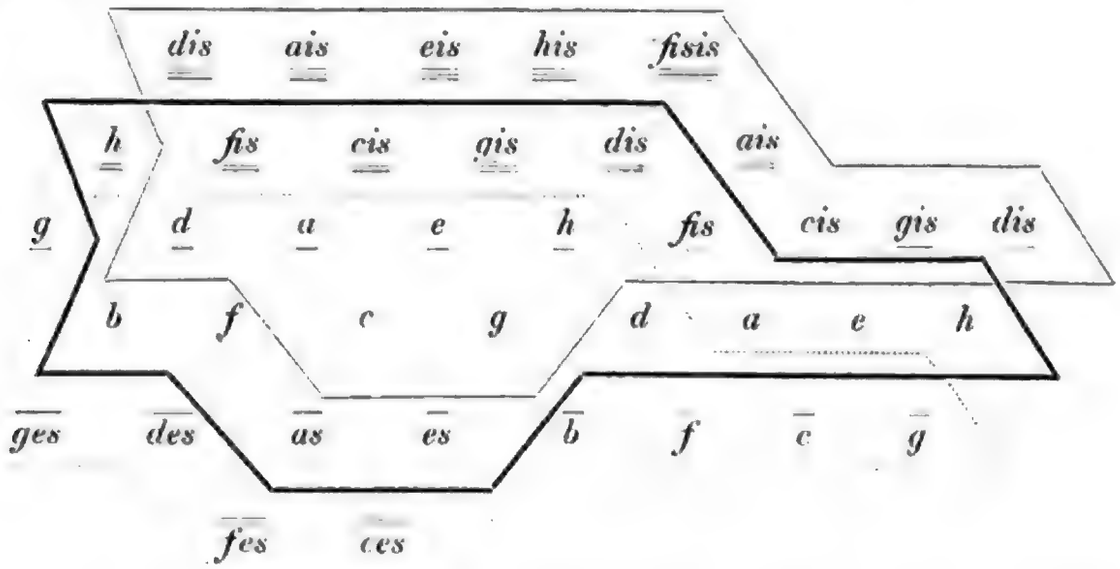


Die ganze Tastatur besteht aus drei Reihen von verschieden gefärbten Manualen. Jedes derselben wird aus gleichen Aufeinanderfolgen von Tasten gebildet, welche dieselben Intervalle in verschiedenen Stimmungen vertreten. Die durch die Tasten repräsentirten Intervalle lassen sich nach unserem Verfahren folgendermaßen gruppiren:



Digitized by Google

Nach der schon gemachten Voraussetzung wollen wir annehmen, daß das mittlere oder phrygische Manual (roth) wirklich die entsprechenden Töne abgiebt. Das unterste oder dorische Manual (gelb) steht in seiner Stimmung eine große Terz tiefer, während das oberste oder lydische (weiß) um eben so viel höher gestimmt ist als jenes[1]. Somit verfügt die ganze Klaviatur über folgende 38 verschiedene Töne in einer Oktave:



Hier ist die Tongruppe der phrygischen Tastatur mit voller Linie ——, die der dorischen mit ·····, und die der lydischen mit - - - umschlossen. Einige Töne sind offenbar in zwei, andere sogar in allen Manualen spielbar. Man könnte auf diesem Instrument dasselbe Stück ohne weiteres in drei verschiedenen, von einander allerdings um je eine große Terz entfernten Stimmungen vortragen. Durch Transponiren vom Blatt und durch Gebrauch eines ♭ konnte man noch drei verschiedene Stimmlagen erhalten. Auf seinem Manuale, welches 20 Tasten enthielt, waren auch andere Transpositionen möglich, obschon die Spieltechnik dann mit Schwierigkeiten zu kämpfen haben dürfte. Doch muß man zugeben, daß auf diesem Instrumente Stücke in allen Tonarten rein spielbar waren.

Doni berichtet in seinem »Trattato (Secondo) sopra gl'Istrumenti di Tasti«[2] außerdem von einem großen Cembalo mit 5 Manualen (Pentarmonico) von Pietro della Valle, welches nur als eine Erweiterung des Doni'schen Originals anzusehen ist.

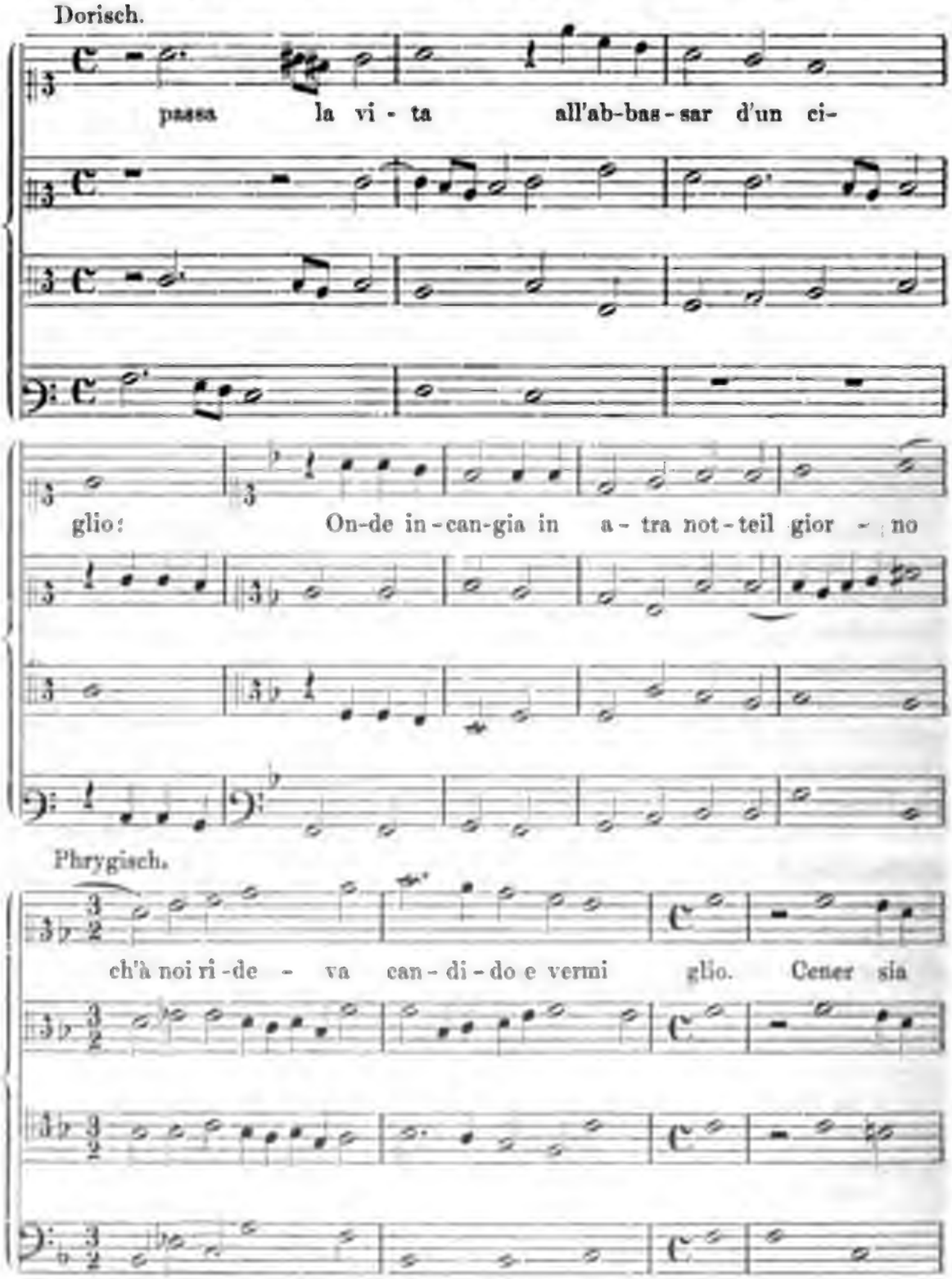
---

[1] Im Original sind die Obertasten je nach ihren tonartlichen Beziehungen verschieden gefärbt, was für uns ohne Belang ist. Die Taste *fis* ist im Original ♭*g* genannt.

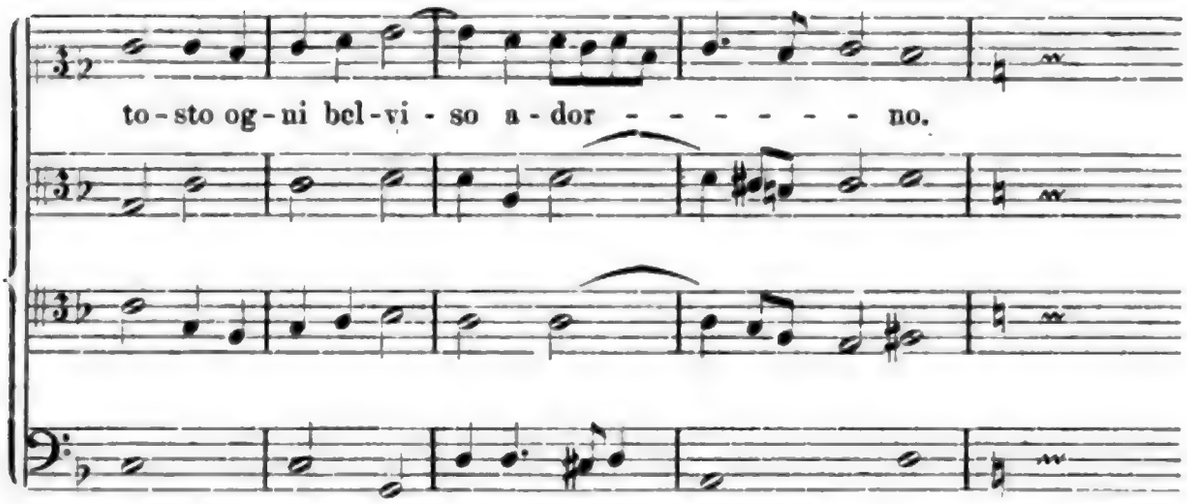
[2] Bd. I, S. 324 ff. der gesammelten Werke, herausgegeben von Passari 1773.

Digitized by Google

Er giebt ferner in der Beilage seines »Compendio« mehrere Notenbeispiele, um den Gebrauch des transponirenden Notensystems und die Vortragsweise auf seinem Cembalo zu zeigen. Ich reproducire nur das eine derselben aus S. 165, von Pietro Eredia besonders hierfür komponirt. Da es sich hier nur um die Beleuchtung seines Systems handelt, so lasse ich nur die ersten 11 Takte abdrucken.



Digitized by Google



Die ersten acht Takte stehen in der dorischen Notation; in Takt 9 tritt ein Wechsel in die phrygische Notation ein, wodurch sämmtliche Noten um zwei ganze Töne höher gestimmt werden; gleichzeitig aber werden die *C*-Schlüssel bei den oberen Stimmen sowie der Baßschlüssel um je zwei Stufen höher gebracht, sodaß hierdurch die auf derselben Linie oder demselben Zwischenraum liegenden Noten zwei Stufen tiefer gelesen werden müssen als früher. Die beiden Effekte heben sich gegenseitig auf, jedoch nicht ganz genau. Man kann die Noten in Takt 9 u. ff. immer in den früheren Schlüsseln lesen aber mit Vorzeichnung von vier Kreuzen, so daß z. B. derselbe *fis* moll-Akkord auf folgende zwei Arten geschrieben werden kann:

Dorisch. Phrygisch.

Das Beispiel geht im Original in der letzten Notation weiter, kehrt einmal zur dorischen zurück, geht dann aber sofort wieder in die phrygische über und schließt in der ursprünglichen dorischen Notation.

Man kann diese gleichzeitigen Wechsel der Notation und der Stimmlage als gleichbedeutend mit dem Eintreten der Vorzeichnung von vier Kreuzen betrachten; allein beim Vortrag solcher Stellen auf dem Cembalo schlägt man einen anderen Weg ein. Sobald »phrygisch« vorgezeichnet steht, geht man zum mittleren Manual über, und der Spieler muß die Noten zwei diatonische Stufen tiefer lesen als früher, wie der Schlüsselwechsel andeutet.

Das Beispiel dürfte auch insofern interessant sein, als hier eine wirkliche Modulation (im modernen Sinne) in die Obermediante stattfindet, was damals von anderen Komponisten noch nicht erkannt und angewendet wurde. Zu bemerken ist ferner, daß in den Noten keine

Digitized by Google

Spur von Zeichen für Kommawechsel zu finden ist, welche letztere doch für einen Vortrag in reiner Stimmung unumgänglich sind.

Im Anfang des 17. Jahrhunderts erfuhr die Enharmonik immer noch dieselbe Deutung und Behandlung wie seitens der Meister des 16. Jahrhunderts. Wenn man noch chromatische und enharmonische Töne hin und wieder in den Kompositionen anwandte, so geschah dies meist um dem Gesange eine eigenthümliche melodische Färbung zu verleihen. Sie waren eben zufällige Abweichungen von der diatonischen Harmonik: man wußte noch nicht, wie diese enharmonischen Töne durch harmonische Fortschreitungen erreicht werden können. Dies wurde erst dann erkannt als der Begriff der Transposition und Modulation den Musikern immer deutlicher zum Bewußtsein kam, und Doni war sich dessen wahrscheinlich schon bewußt. Die aus drei Manualen bestehende Klaviatur war zwar ursprünglich zu Transpositionszwecken bestimmt, doch sind darin so viele enharmonische Intervalle enthalten, daß wir sie mit ihm auch eine chromatisch-enharmonische nennen können, und in der That läßt sich sein Instrument hinsichtlich seines Modulationsumfangs denjenigen der modernen Forscher an die Seite stellen.

Die Transponirbarkeit des Doni'schen Instrumentes ist das Merkmal, durch welches es sich vor der Tastatur Zarlino's und der komplizirteren Mersenne's vortheilhaft auszeichnet. In Mersenne's System wurden die Konsonanzen um den Ton *c* als Mittelpunkt gruppirt. Die Töne *g* und *d* waren die einzigen, welche doppelt vorkamen. Deshalb konnte man hier nicht einmal in *g* spielen noch nach *g* moduliren.

Bis gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts lag für die Transposition in der Musikpraxis keine große dringende Nothwendigkeit vor. Die Notirung geschah in dem ursprünglich diatonischen System oder durch Hinzunahme eines ♭. Der Umstand, daß die Alten überhaupt keine anderen Transpositionsskalen gehabt haben, schließt nicht aus, daß sie nicht in anderen Tonarten gesungen haben. Damals war ein allgemeiner Kammerton noch nicht festgestellt: jedes Land, jede Stadt, ja sogar jeder Musiker, alle besaßen sie ihre eigene Stimmung. Wenn die Tonhöhe solchen Schwankungen unterworfen war, mußte man die Vokalkomposition jenachdem etwas höher oder tiefer singen, weil der natürliche Umfang der menschlichen Stimme berücksichtigt werden mußte. Dies bot aber keine Schwierigkeit dar, so lange man nur Vokalmusik pflegte.

Mit dem allmählichen Übergange des polyphonen Stiles in den harmonischen, wobei die leidenschaftlichen und dem Sinne des Wortes nahe kommenden Ausdrucksmittel gesucht wurden, kam die Instru-

Digitized by Google

mentalmusik erst zur vollen Geltung. Sowohl die weltlichen wie die kirchlichen Gesänge — namentlich die protestantischen mit ihrer freieren, ungebundenen Melodieführung — konnten nur unter instrumentaler Unterstützung korrekt abgesungen werden.

So stellte sich allmählich die Nothwendigkeit heraus, die Gesänge durch die Instrumente — namentlich die Orgel — zu begleiten[1]. In den letzteren waren die Stimmen in ihrer Höhe fixirt, und bei der Begleitung der transponirten Gesänge mußten die Organisten von den Noten transponiren. Dies war nicht immer möglich, so lange die Orgeln in der mitteltönigen Temperatur standen; der sogenannte »Wolf«, welcher in der Komposition selbst entweder gänzlich vermieden oder durch besondere melodische Kunstgriffe verdeckt wurde, erschien in der Transposition an gar unerwarteten Stellen. Darum haben Einige diesen Mißklang durch die Zerspaltung der Obertasten möglichst zu entfernen gesucht, wie wir oben schon gesehen haben. In dieser Art wurde der Mangel dieser Temperatur auf einmal fühlbar.

Seit der allgemeinen Annahme der mitteltönigen Temperatur auf den Orgeln um die Mitte des 16. Jahrhunderts wurde der Weg zur Entfaltung des künstlerischen Orgelspieles angebahnt. Anfangs besaß das Orgelspiel wenig eigene Kunstmittel, vielmehr wurde die Polyphonie, wie sie im Gesange ausgebildet worden war, auf die Orgel übertragen. Wenn das Orgelspiel sich in den Händen einer Reihe namhafter Meister wie Merulo, der beiden Gabrieli, Frescobaldi u. a. m. zu einem selbstständigen Kunstzweige entwickelte und dieses herrliche Instrument seine eigenthümlichen Vorzüge im Laufe der Jahrhunderte entfaltete, so vermochte man dennoch, was das zur Verfügung stehende Tonmaterial anbetrifft, nicht aus dem Bereiche der 12 Töne der mitteltönigen Temperatur hinauszukommen. Ein Blick auf die ältere Orgelkomposition[2] wird diese Behauptung zur Genüge stützen.

Das Stimmen der Orgel lag damals wie jetzt den Orgelmachern ob, und so sehr die Organisten eine Veränderung der Stimmung

[1] Vergl. Herrn Ph. Spitta's Darstellung dieser Verhältnisse in seinem Werke »Johann Sebastian Bach« Bd. I. S. 53 ff. und Bd. II. S. 109 ff.

[2] Wir besitzen u. A. in Herrn A. G. Ritter's »Geschichte des Orgelspiels« (Leipzig 1884) eine ebenso reichhaltige wie werthvolle Sammlung älterer Kompositionen. Die nähere Prüfung der Noten in diesem Werke zeigt, daß bis zu J. Christoph Bach's Zeit die Komponisten bei dem Gebrauch der chromatischen Töne sehr selten über *gis* und *es* gegangen sind. Eine interessante Ausnahme hiervon macht die Sonate von Giov. Battista Bassani (1650—1715) aus Aresti's »Sonate da Organo« entnommen, welche schon von den chromatischen Tönen *dis*, *ais*, und zugleich *as*, *des*, und sogar *ges* Gebrauch macht. Das Vorkommen dieser enharmonischen Töne deutet unzweifelhaft die bereits stattgehabte Einführung der aristoxenischen gleichschwebenden Temperatur an.

Digitized by Google

wünschten, so scheiterte die Erfüllung dieses Wunsches an den materiellen Schwierigkeiten und nicht zum geringsten an dem Eigensinn der Orgelbauer[1]. Auf diese Weise waren die Organisten an die Stimmung der ihnen anvertrauten Orgel gebunden, und sie mußten ihre Kompositionen hiernach einrichten, so daß das Orgelspiel sich mit den in anderen Gebieten der Musikausübung immer mehr zur Geltung kommenden neuen harmonischen Mitteln nicht bereichern konnte.

Inzwischen gelangte ein anderes Instrument, das Klavier, in Folge seiner mechanischen Vervollkommnung zu allgemeiner Verbreitung, welches sich nach Belieben leicht umstimmen und zu praktischen Experimenten über Temperatur bequem verwenden ließ. Da das Klavier mehr Unreinheit der Harmonie vertragen kann als die Orgel, so war hier eine günstige Gelegenheit geboten, die in der damaligen Kunstrichtung sich als nothwendig erweisende Erweiterung des Tonsystems durch Annahme einer anderen Temperatur zu bewirken. Der Streit um die beste Temperatur entbrannte von neuem, jedoch aus anderen Gründen. Während nämlich zu Zarlino's Zeit die Verschmelzung der Terz- und Quinttöne das erstrebte Ziel war, handelte es sich diesmal um die Erweiterung der Transpositions- und Modulationsfähigkeit.

Unter den verschiedenen, in Vorschlag gebrachten Temperaturen fand die 12stufige gleichschwebende[2] bekanntlich am meisten Anhänger. Entscheidend dafür war die Parteinahme Johann Sebastian Bach's für dieselbe: durch die Komposition seines Werkes »Das wohltemperirte Klavier« bahnte er die erst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts erfolgte Einführung dieser Temperatur in Deutschland an, von wo aus sie allmählich in den übrigen Ländern Eingang fand.

Zwar verdankt die Instrumentalmusik dieser Temperatur ihren gewaltigen Aufschwung: man darf darüber indessen nicht vergessen, daß dieses, wenn auch bequeme System, den Gesetzen der Natur nur in unvollkommener Weise entspricht, und daß eine weitere Annäherung an die letzteren im Laufe der fortschreitenden Entwickelung der Menschheit nicht ausgeschlossen ist.

[1] Man lese über das hartnäckige Beharren des berühmten Silbermann bei seiner alten Stimmweise in dem interessanten Buche von G. H. Sorge: »Gespräche zwischen einem Musico theoretico und einem Studioso musicae etc.« Lobenstein 1749.

[2] Die aristoxenische 12stufige Temperatur war schon zu Zarlino's Zeit wohl bekannt. Die früher citirte Stelle aus Galilei's »Discorso« zeigt klar, daß im Gesange sowie in der Toneintheilung einiger Instrumente diese Temperatur angewendet wurde. Zarlino widmet Kap. 27—32 Lib. IV seiner Sopplimenti der Theilung der Saiten der Laute nach dieser Temperatur. Ferner giebt Mersenne (L'harmonie universelle, Paris 1637) eine Tabelle der Töne für gleichschwebende Stimmung, und wendet dieselbe höchst wahrscheinlich auf die Stimmung der Orgel an.

Digitized by Google

Zwei harzische Musiktheoretiker des sechzehnten und siebenzehnten Jahrhunderts.

Von

Ed. Jacobs.

I. Autor Lampadius (Lampe) gegen 1500 bis 1559.

Zu den verdienten Männern, welche die Kirchenerneuerung in Deutschland durch Wort, Lied und Handlung eingepredigt, -gesungen und -gespielt haben, gehört auch Autor Lampe oder Lampadius, von dessen Leben jedoch bisher wenig bekannt war. Der Rufname Autor oder Auctor, der gar manchem, der sich mit Lampadius beschäftigte, viel Kopfbrechens verursacht hat[1], rührt von jenem sagenhaften Trierer Bischof des vierten Jahrhunderts her, der als Haupt- und Lieblingsheiliger und »gnädiger Vertheidiger« der Stadt Braunschweig dort mit Festen, Kapelle, Altären, Münzen hochgefeiert war und nach dem daher auch zahlreiche Leute in der Stadt und Gegend genannt wurden[2].

[1] Schon in der »Dänischen Bibliothec« 5. Stück S. 38 f. [1744] ist angemerkt, daß von verschiedenen, die des Lampadius bei den Schriften über das Interim zu gedenken hatten, der Taufname, weil er ihnen unbekannt gewesen, weggelassen sei; so auch in Zedler's Univ.-Lex. XVI, 336, Forkel, Allgem. Gesch. d. Musik. Leipzig 1792, S. 296 und bis auf die neueste Zeit bei *Fétis, biogr. un. des mus.* V, 182 u.a. v. Dommer, Handb. d. Mus. Gesch. S. 115. R. Eitner, Allg. D. Biogr. 17, 574 meint, daß in den Worten *ab Auctore Lampadio elaborata* das Auctor vielleicht nur mißverständlich als Rufname aufgefaßt werde und daß es nur Verfasser bedeute. Bei G. Schütze, Versuch einer hist. Beschr. d. Grafsch. Wern. (Handschr.) S. 309 ist bei Lampadius' Rufnamen Autor hinzugesetzt: *sive Antonius;* H. C. Schütze in *Acta hist. ecclesiast.* Weimar 1741 S. 774: *Lic. Autor L.*, andere schreiben *Antonius L.*

[2] Die im 13. Jahrh. verfaßte Erzählung *de S. Autore et translatione reliquiarum eius in urbem Brunsvicensem* bei *Leibniz, Script. rer.* Br. I, 701; *Pertz, Mon.* XIV, 315.

Digitized by Google

Daß der Geburts- und Familienname unseres Autor der altdeutsche Rufname Lampo, Lampe sei, leidet keinen Zweifel, da andere und gleichzeitige Träger desselben in Braunschweig, Lüneburg und wohl auch sonst in der Gegend bald Lampadius, bald Lampe genannt werden[1]. Gerade in Braunschweig waren die Lampe mindestens seit dem vierzehnten Jahrhundert alteingesessen und ziemlich zahlreich[2].

In der Stadt Braunschweig nun[3] wurde unser Autor, vielleicht an einem zwanzigsten August, dem sehr fröhlich begangenen Hauptfeiertage des beliebten Hauptherrn[4], geboren[5]. Das Jahr wissen wir nicht; da er aber, wahrscheinlich bereits mit Weib und Kind begabt, im Jahre 1532, vielleicht schon Ende des vorhergehenden Jahres, an einen neuen Berufsort übersiedelte, so kann er wohl nur ums Jahr 1500 oder wenig später zur Welt gekommen sein.

Über seine wissenschaftliche Vorbildung vermochten wir bisher keine bestimmte Nachricht zu erlangen. Nach einem Schriftstück vom Jahre 1540/41 könnte es so scheinen, als habe er keinen akademischen Bildungsgang durchgemacht. Als nämlich im Jahre 1540 Jodocus Otto von Blankenburg und nicht lange darnach Lampadius von Wernigerode an die Stadtkirche zu S. Martini in Halberstadt berufen wurde, bemerkt das dortige Domkapitel in einer »Werbung« an den Kardinal Albrecht, es hätten die Pfarrleute »Euer churfürstlichen Gnaden Kirchen S. Martini zwei ungelahrte Prediger an sich bracht«[6]. Wenn damit gesagt sein sollte, daß es dem Lam-

[1] So zwei Heinrich Lampe, der eine, der bekannte erste evangel. Prediger zu S. Magni in Braunschw., geb. 1503 zu Gronau im Hildesheim'schen, der andere zu Lüneburg und Bardewiek. Schlöpke im *Chron. Bardowic.* 427 nennt ihn Lampe; vgl. dagegen Gassner's 1590 gedruckte *Oratio de vita Henrici Lampadii.* Als Besitzer des Exemplars dieser Schrift auf der Wolfenb. Bibl. 379 s. *Theol.* Mengbrand hat sich wiederum ein Jurgen Lampe eingeschrieben.

[2] Gertrud Lampe, Priorin des Kreuzklosters 1391; Arnold L., Offizial 1428, 1495 Arnd L., dessen Seelgeräth damals zu S. Martini gestiftet wurde, Hans L., Ältermann der S. Bartholomäikapelle 1495—1510, Konrad L., letzter Rektor der S. Jakobskapelle in röm.-kath. Zeit. Dürre, Gesch. d. Stadt Braunschweig 517, 374, 453, 542 Anm. 48, 539.

[3] Wenn Fétis a. a. O. Lüneburg angiebt, so ist er durch die ungenaue Angabe des *Compendium musices* verleitet. *H. C. Schütze, Epit. hist. eccl. Werniger.* § 12 bemerkt: *Lic. Aut. Lamp., quem Wernigerodanum fuisse quidam perhibent.*

[4] Vgl. Dürre, Gesch. der Stadt Braunschweig S. 377 f.

[5] In der *Oratio de conciliatione Vet. et novi Adami* (v. J. 1543) schreibt er, dieselbe sei verfaßt *ab Authore Lampadio Brunopolitano.* Ebenso nennt er sich 1548 in der »Christlichen Unterweisung«: Autor Lampadius Brunswigkcensis.

[6] *Acta* Stift und Fürstenth. Halberst. II, 838 im kgl. Staatsarch. zu Magdeburg. Die unter dem *Card. Alberto* entstandene Reformation im Stift Halberst. betr. 1524 bis 1543 Bl. 24a.

Digitized by Google

padius an Gelahrtheit gefehlt habe, so hatten die Herren vom Kapitel wahrlich keinen Grund zu solcher Behauptung, da die Schriften des Mannes, den später die Leipziger Hochschule zur Annahme der theologischen Doktorwürde ermunterte, dessen gründliche Schulung wohl ausweisen. Es ist aber gar nicht ausgeschlossen, auch zu jener Zeit nicht ohne Beispiel, daß dieses gelehrte Wissen nicht durch den hergebrachten akademischen Lehrgang erworben war, daß Lampadius sich vielmehr nach der Vorbereitung auf einer der Lateinschulen seiner Vaterstadt durch Selbstforschung weiter gebildet hat.

Die erste Spur seiner amtlichen Thätigkeit weist uns auf Goslar, wo er ein Schul-, wahrscheinlich das Kantoramt an der bereits evangelischen Stadtschule bis zum Jahre 1532 oder Ende 1531 versehen haben wird[1].

Damals nun wurde er vom Rath zu Lüneburg als erster Kantor an die dortige S. Johannisschule berufen[2] und erhielt beim Umzug von Goslar nach Lüneburg zehn Gulden oder fünfzehn Mark an Zehrungskosten (*vor de teringe*) ausgezahlt[3].

---

[1] Am 1. Mai 1546 schreibt A. L. an den Rath zu Lüneburg: der Rektor Tulichius habe ihm bei seiner Annahme als Kantor zu S. Johannis in Lüneburg in Gegenwart des Bürgermeisters Heinrich Witzendorf einen Jahrgehalt von 70 Mark Lübisch zugesagt. Da er statt dessen aber nur 60 Mark jährlich erhielt, so kam er dieserhalb mit einer Vorstellung ein. Er wurde nun an »*ern Johan Brandes*« verwiesen, der ihm die nachständigen fünfzig Mark (5 × 10) aus der Kirchenkasse zu zahlen versprach. Diese Zusage kann dem Zusammenhange nach nur vor der Mitte 1537 zu Lüneburg ausgebrochenen Pest, die L. aufs schwerste heimsuchte, erfolgt sein, daher L. in dem angezogenen Briefe auch außer jenen nachständigen 50 Mark noch eine Halb- oder Vierteljahrsbesoldung in Anspruch nimmt. Durch diese genau und wiederholt von L. eigenhändig niedergeschriebene Forderung und Erklärung wird nun sein Antritt in Lüneburg auf 5 bis 5½ Jahre vorher, d. i. 1532 oder Mitte 1531 festgestellt. Nun erinnert dagegen zwar Herr Seminarlehrer W. Bode zu Lüneburg in einer freundlichen Zuschrift vom 28. Dez. 1883, daß die Chroniken von Lüneburg übereinstimmend L.'s dortige Amtsthätigkeit nur von 1535—1537 dauern ließen. Da aber chronikalische Angaben gewöhnlich von einander abhängen und im vorliegenden Falle wohl späteren Ursprungs sind, so können wir nicht umhin, mit Prof. W. Junghans im Osterprogramm des Lüneburger Johanneums von 1870: »J. Seb. Bach als Schüler der Partikularschule zu S. Michaelis in Lüneburg« S. 21, uns der authentischen Angabe des Lampadius anzuschließen.

[2] Denn der Schlesier Johann Basilius, den Volger 1855 in dem Programm des Johanneums zur Feier der 50jährigen Amtsthätigkeit des Kantors G. Anding S. 7 als ersten Kantor anführt, war nur Schulkollege und trat zugleich mit dem Rektor Tulich an. Er wurde Pastor in Diepenbrock. W. Bode in dem Schreiben vom 28. Dezember 1883.

[3] Schreiben von A. L. an den Rath zu Lüneburg vom Jahre 1544 im Stadtarch. daselbst. Dasselbe ist mit L.'s Handringsiegel verschlossen und läßt (undeutlich ausgedrückt) unter den Namensbuchstaben A. L. im Schilde einen wagerechten Balken sehen.

Digitized by Google

Mit der Übernahme dieses Amts trat nun aber Lampadius in eine für die deutsche Musikgeschichte klassische Stellung. Schon Forkel hat in seiner Geschichte der Musik darauf hingewiesen, daß wie in Süddeutschland Augsburg, so in Norddeutschland Lüneburg die älteste Pflegstätte der Figuralmusik gewesen sei[1]. Das Umsingen oder Kurrendesingen (*ostiatim canere*) der Schüler unter Anleitung und Führung des Kantors war hier sehr in Übung, und wenigstens zu der Zeit von Lampadius' unmittelbarem Nachfolger Heinrich Nigidius wissen wir auch von dem Umzug (Umriden) berittener Schüler zu Fastelavend, wobei Lieder von dreierlei Art gesungen wurden: erstlich deutsche Lieder von Gott und seinem heiligen Wort, dann deutsche Lieder, darin die Welt gestraft wird, daß sie auf Gut und Geld mehr achtet, sich auch aller Untugend mehr befleißt, denn der Tugend, Kunst und Redlichkeit, endlich drittens züchtige Fastelavendspossen, lustig zu hören[2].

Lampadius fand an der Johannisschule eine um so dankbarere Aufgabe, als er der erste in der Reihe der Kantoren jener Anstalt war. Wie er im Einzelnen als Lehrer und Sänger gewirkt, darüber ist uns nichts überliefert; die vielen genossenen Gutthaten, deren er gedenkt und die zu vergelten er, wie er sagt, sich außer Stande fühle, weisen darauf hin, daß man mit ihm wohl zufrieden war. Ein ganz bestimmtes Zeugniß von seiner Weise als Musik- oder zunächst Gesanglehrer liegt uns aber noch heute in seinem am 1. März 1537 aus Lüneburg getagzeichneten Handbuch für den Musikunterricht vor. Nach der in älterer Zeit beliebten Weise in einer Reihe von Fragen und Antworten abgefaßt, handelt es in einer ersten Hälfte von dem einfachen — gregorianischen — in der zweiten von dem Figural- oder Mensuralgesange.

Fétis bezeichnet das Buch als eine sehr gute Einführung in die Elemente der Tonkunst; die beigefügten Beispiele seien gut gewählt[3]. Wie sehr seine Zeitgenossen die Arbeit schätzten, zeigen die wiederholten, wenigstens fünf Auflagen und die weite Verbreitung. Geschichtlich ist noch zu bemerken, daß sie eine der frühesten Erscheinungen dieser Art bei den Reformationsverwandten war, wie das auch beim Titel nachdrücklich hervorgehoben wird. Lampadius hat bei seinem Unterricht das Bedürfniß eines solchen Hilfsmittels gewiß lebhaft empfunden. Der Titel lautet: *COMPENDI- VM MVSICES, TAM | FIGVRATI QVAM PLANI CANTVS | ad formam Dialogi,*

---

[1] 2, S. 705.

[2] So nach der Ordnung vom Jahre 1543. Volger a. a. O. S. 7 f.

[3] *Biogr. univ. des music.* V, 182.

Digitized by Google

in usum ingenuæ pubis ex eruditiß | Muſicorum ſcriptis accurate congeſtū, quale antehac | nunq̄ uisū, & iam recens publicatum. Adiectis etiam | regulis Concordantiarum & componendi Can- | tus artificio, ſummatim omnia Muſices | præcepta pulcherrimis exemplis | illustrata, succincte & ſim|pliciter comple|ctens. | PRÆTEREA ADDITÆ | SVNT FORMVLE INTONANDI PSAL|mos, & ratio accentus Eccleſiatici (!), legendorum | quoque Euangeliorum &|Epiſtolarum. | Ab AVCTORE LAMPADIO Luneburgensi | elaborata.

Auf der Rückseite des Titels sieben lateinische Distichen: *IN LAVDEM MVSICES IOANN. TELORVS.*

Auf Blatt 2 und 3 weist Eberhard v. Rumlang aus Winterthur *(Vitoduranus)* die Musikschüler auf die Würde und Bedeutung der Tonkunst hin und auf des Lampadius Verdienst durch Abfassung dieses Handbuchs, das sich durch seine knappe zweckmäßige Gestalt so sehr für den Unterricht eigne. Diese empfehlenden Worte sind zu Bern am 18. Juli (XV. Kal. Augusti) 1537 geschrieben.

Blatt 4 folgt eine Widmung des Lampadius an die jungen Altbürgerssöhne *(optimæ spei pueris patritiis)* Leonhard Töbingk und Johann Schomacher in Lüneburg. Er sagt darin, daß er sich bei Lösung der ihm zugefallenen Aufgabe, die edle Tonkunst *(ars nobilissima)* an der Johannisschule zu lehren, eifrig bemüht habe, sich dem jugendlichen Fassungsvermögen anzupassen. Er habe daher von den vorzüglichsten Meistern dieser Kunst nur soviel kurz und verständlich ausgezogen, als er es für das jugendliche Alter angemessen hielt.

Bezeichnend ist es für die damalige Übung und Auffassung von der Musik, daß unser *compendium* gemäß der Antwort auf die erste Frage als eine Anleitung zur Singekunst angesehen sein will. So hat auch Christoph Rid des Heinr. Faber *Compendium Musicae* Nürnberg 1583 als 'Kurzer Inhalt der Singkunst' verdeutscht.

Von Bogen *A* bis *G* //// zählend, umfaßt das Lampadius'sche Compendium sieben Bogen in klein Oktav, eigentlich nur $6^1/_2$, da Bogen *F* nur ein halber ist. Als gedruckt bezeichnet sich das Buch am Schluß: *BERNAE HELVET. PER MATHIAM | APIARIVM.* | 1537[1].

Ebenso wie dieser Druck so findet sich auch ein anderer aus dem Jahre 1541 auf der Hamburger Stadtbibliothek. Der Titel stimmt so genau mit dem der ersten Auflage, daß selbst der Druck-

[1] Uns lag vor das Exemplar auf der Hamburger Stadtbibliothek, Sammelband 5122, Lehrbücher der Musik von 1530 bis 1584 enthaltend und aus J. A. Rambach's Sammlung stammend.

Digitized by Google

fehler »*Ecclesiatici*« mit herübergenommen ist. Dagegen ist nun dieser Druck volle sieben Bogen stark. Diese Vermehrung ist dadurch bewirkt, daß der Drucker die Rückseite des Titels nicht benutzt, des Telorus Distichen auf Blatt 2*a* gesetzt, die nächste Seite wieder leer gelassen und Blatt 6 und 7 einen Brief des Lampadius an Bienevater (*Apiarius*) aus Lüneburg den 1. März (*Calendis Martii*) 1537 aufgenommen hat[1]. Der dem Verfasser, wohl von der Universität her, nahe befreundete Bienevater war ein eifriger reformatorischer in Bern, eine Zeitlang auch in Straßburg, thätiger Drucker.

Lampadius sagt in dem Briefe, er habe ihm sein Büchlein kürzlich durch Dominicus Dreuer zugesandt. Er habe mit der Veröffentlichung lange an sich gehalten, sei aber durch das Zureden gelehrter und frommer Männer, auch der Kantoren seiner Provinz, schließlich zu derselben vermocht worden. Über kurz werde er ihm auch sein Büchlein von der Liederkomposition (*componendarum cantilenarum*) »*et partibus de quatuor summis festis*« durch Dominicus zusenden. Sein Wunsch sei, daß die Jugend ganz Deutschlands sich die Kenntniß der edlen Tonkunst zu eigen mache. Er habe auch das geistliche Amt im Auge gehabt und auf dasselbe Rücksicht genommen. Daß er seine Schrift ihm übergeben habe, sei wegen seiner frommen Gesinnung und besonderen Liebe zur Tonkunst geschehen. Falle dieser Versuch gut aus, so werde ihn das ermuthigen, mit Gottes Hülfe größeres zu unternehmen[2].

Zwischen den Ausgaben von 1537 und 1541 erschien nun auch noch im Jahre 1539 ein Druck des *compendium*, von welchem ein Exemplar aus Fétis' Besitz in die Königl. Bibliothek zu Brüssel überging[3]. Eine vierte Ausgabe *BERNAE HELVETICAE EXCVDEBAT* Mathias Apiarius 1546, die Fétis ebenfalls besaß, ist auch auf der Stadtbibliothek zu Zürich vorhanden[4]. Mindestens noch ein fünftes Mal wurde Autors zweckmäßiges und leichtfaßliches Handbuch, ebenfalls in Bern, im Jahre 1554 verlegt[5].

---

[1] Apiarius, deutsch Bienevater. Sein auf diesem und anderen Drucken Lampadius'scher Schriften am Schluß angebrachtes redendes Zeichen ist ein auf einen Baum, in welchen hinzufliegende Bienen Honig abgelagert haben, klimmender Bär.

[2] Das von uns benutzte Exemplar findet sich auf der Stadtbibliothek zu Hamburg, Sammelband 5120, Lehrbücher der Musik von 1538—1553 enthaltend.

[3] Fétis a. a. O. V, 182; Allg. D. Biogr. 17, 574.

[4] Gütige Mittheilung von Dr. B. Riggenbach in Basel.

[5] Die drei Fétis'schen Ausgaben von 1537, 1539 und 1546 gingen an die kgl. Bibliothek zu Brüssel (*fonds Fétis* Nr. 5311—5313) über. Noch ein Exemplar auf der Staatsbibliothek in München (ohne Angabe der Aufl.) erwähnt Eitner, Allg. D. Biogr. 17, 574.

Digitized by Google

So reich aber auch die Thätigkeit sein mochte, die Lampadius in Lüneburg fand, so groß auch das Wohlwollen, mit welchem man ihm begegnete, so hatte er doch in einem Punkte wiederholt zu klagen, daß man ihm nämlich den bei der Annahme zugesagten Gehalt von 70 Mark Lübisch nicht voll zahlte, sondern nur sechzig und ihn wegen der zehn Mark jährlich wohl an die Kirchenkasse verwies, von der er aber auch nichts erhielt. In der ersten Zeit mochte er mit dem verkürzten Gehalte und einigem Zuschusse von seiner geringen Habe ausreichen. Auch erklärt er, daß der Rath ihm allezeit [durch gelegentliche Unterstützungen] aus seinen Nöthen geholfen habe[1]. Als aber seine Kinder an Zahl und Jahren zunahmen — er hatte deren um die Mitte 1537 mindestens vier[2] — da wollte es durchaus nicht mehr zulangen und er wandte sich mit dringlicher Vorstellung an den Rath. Der Bürgermeister Witzendorp beschied ihn jedoch dahin, daß der Rath es beschwerlich finde, mehr auf die Schule zu wenden, doch wolle er sammt anderen sich bemühen, daß ihm von anderer Seite etwas zugewandt werde.

Dâ fügte sich's im Jahre 1537, daß eine schwere Heimsuchung zwar die ökonomischen Sorgen des Kantors erleichterte, ihn aber mit den Seinen aufs furchtbarste traf. Alle seine Kinder erkrankten an der in Lüneburg umgehenden Pest und wurden dahingerafft — im Christenschlafe dahingenommen, wie er sich ausdrückt. Er selbst und seine Frau wurden dann auch von der bösen Seuche ergriffen. Schwach und elend, ohne alle Geldmittel unternahmen es doch beide, nach seiner Vaterstadt Braunschweig zu entfliehen, um dort die Pestbeulen auszuheilen, ein Unternehmen, das die Bewunderung angesehener Leute hervorrief. Daß er als kaum genesender und aus seiner verpesteten Wohnung nicht zur Schule und zu den Rathsherren gehen durfte, wie er hervorhebt, mag auch ein Grund dafür gewesen sein, daß er sich auswärts erst vollständig ausheilen wollte[3].

Im November war er soweit hergestellt, daß er wieder reisen und an eine Fortsetzung seiner Amtsthätigkeit denken konnte. Eine solche fand er nun aber in Wernigerode, wo wir ihn in jenem Monate anwesend finden. Von hier richtet er am 27. jenes Monats an den Rath zu Lüneburg, der wohl nicht ganz ohne Grund diesen Weggang als ein Entweichen ansah, ein ehrerbietiges Schreiben, giebt

[1] Nach seinem Schreiben aus Wern. 27. Nov. 1537.

[2] Wie er selbst berichtet, wurden ihm damals seine Kinder durch die »*suche, de man nennet pestem — megede und jungen*« (er hatte also mindestens zwei Mädchen und zwei Knaben) —, *alse ydermenniglich to Luneborg noch weith, to christenslape van hir — — genhomen*. Vgl. sein Schreiben vom 1. Mai 1546 an den Rath.

[3] a. a. O.

Digitized by Google

über den Grund seiner Ortsveränderung Auskunft und erinnert an die bisher immer unerfüllt gebliebenen Zusagen wegen einer Gehaltsverbesserung und an die ihm noch gebührenden Ausstände[1].

Da er sich noch »cantor to Leuneburck« nennt, so scheint er sich in jenem Augenblicke noch für kein festes neues Amt entschieden zu haben. Aber in Wernigerode, wohin er schwerlich ungerufen gekommen war, konnte man damals einen Mann von den Gaben und der Thätigkeit eines Lampadius gar sehr gebrauchen. Es walteten dort nämlich in kirchlich-reformatorischer Beziehung ganz besondere Verhältnisse ob. Hier bekannte sich zwar noch nicht, wie an den Orten von Lampadius' bisheriger Wirksamkeit, Goslar und Lüneburg, die Spitze des Regiments öffentlich zur Reformation, sondern der regierende Graf Botho zu Stolberg und Wernigerode blieb wenigstens äußerlich bis zu seinem am 18. Juni 1538 erfolgten Ableben bei der päpstlichen Kirche. Aber in keiner Weise vergewaltigt, hatte sich das evangelische Leben und Bekenntniß unter Beförderung von Graf Bothos Söhnen schon sehr früh zu regen und auszubreiten begonnen. Von den letzteren hatten damals Graf Wolfgang und Heinrich geistliche Stellen inne. Christoph, der jüngste, war noch unerwachsen, Ludwig, der zweitälteste, zumeist in seiner rheinischen Grafschaft Königstein abwesend. So blieb denn, während der alternde Vater meist in auswärtigen Geschäften oder in Stolberg thätig war, für den Hofhalt auf dem ansehnlichen Hause Wernigerode nur der damals im 22. Lebensjahre stehende vorletzte Sohn Graf Albrecht oder Albrecht Georg übrig. Er war es denn auch der, jedenfalls mit Zustimmung seines Vaters, den Lampadius zu seinem Hofprediger nach Wernigerode berief[2]. Jene Berufung bot wohl nur zunächst Form und Anhalt für eine Stellung Autors in Wernigerode, ihm war aber bald eine weit größere und ausgedehntere Wirksamkeit für Kirche und Schule beschieden, deren sich die jungen Grafen eifrig annahmen. Nicht leicht finden wir zu irgend einer anderen Zeit diese so oft und zahlreich in Wernigerode anwesend, wie innerhalb der Jahre 1537 und 1541.

Haben wir anzunehmen, daß Autor hauptsächlich in dem Amte wirksam war, nach welchem er in den gleichzeitigen wernigerödischen Quellen allein genannt wird, so war es in dem des Schulmeisters oder Rektors. In der That ist er, wenn auch vielleicht nicht über-

[1] Datum Wernirode, Dinstag nach Chaterinen anno 1537. Urschr. im Stadtarchiv zu Lüneburg.

[2] (H. L. Schütze in *Acta hist.-ecclesiastica* V (1741) S. 774; Nebe, Kirchenvisit. zu Halberstadt S. 12.

Digitized by Google

haupt der erste Rektor der evangelischen Lateinschule, so doch der erste, von dem wir etwas Näheres wissen und zugleich einer der namhaftesten und tüchtigsten. In seiner Eigenschaft als Rektor diente er auch der Kirche und mit ihrem Streben für letztere hing es unmittelbar zusammen, wenn die Grafen sich entschieden der Schule annahmen, auch zu dieser durch die Reformation städtisch gewordenen Anstalt einen jährlichen Zuschuß bewilligten. Dieser wurde denn auch vom Grafen Wolfgang zur Hülfe des Haltens von Kollaboranten oder Schulgesellen an Autor ausgezahlt[1].

Als Rektor vorzüglich, aber auch im gräflichen Dienste, hatte nun Lampadius auch Gelegenheit, die Tonkunst und das mit ihr verschwisterte Volks- und Schulschauspiel zu pflegen. In unmittelbaren gräflichen Diensten gab er dem am 10. Januar 1524 geborenen Grafen Christoph, der zu geistlichen Würden bestimmt war, kunstgerechten Musikunterricht. Anfangs 1541 werden dem »*scholmeistere Auctori, das er mein gnedigen hern graf Criſtof in cantu figurali underricht geben*«, sechs Dickgroschen oder sieben Gulden neue Groschen zugestellt[2]. Zu derselben Zeit wird auch den Knaben oder Schülern, die den Grafen Wolfgang und Christoph zum neuen Jahre gesungen, ein Gulden verehrt[3].

Aber nicht nur der Gesang, sondern auch das Schauspiel, und zwar sowohl die gelehrte Schulkomödie als das geistliche Volksschauspiel, war unter unseres Autor Pflege und Bemühung zu Wernigerode in Blüthe. Am 7. September 1539 wird »*uf bevehl meines gnedigen hern* (Graf Wolfgangs) *dem schulmeister, als er mit den knaben vor beiden grafen Wulfgang und Henrichen den latinischen Josepf gespilt und figuret hat*«, ein Gulden zum Trinkgeld gegeben[4].

Im Frühling desselben Jahres wurde nun auch ein kirchlich-bürgerliches Schauspiel, eine Osterkomödie, in Wernigerode veranstaltet. Da es noch an Ausstattungsgegenständen fehlte, so wandte sich der Rath dieserhalb nach Aschersleben und ein dortiger Bürger sendet am 26. März zwei Masken, eine Krone, zwei Scepter, zwei

[1] z. B. Wern. Amtsrechn. v. Galli 1539—1540 *Vfgab vf beuel meiner gnedigen hern vnd yrer gnad reten: Dem Scholmeistere zu hulf vnd erhaltung der Colloheranten(!) von Michaelis 39 bis 40 geschigt vnd zalt bey Jacob (Lutherodt) filio 5ª. post Severi (23/10) 1539 fl. 5;* desgl. Rechn. v. 1540 zu 1541 unter dem gleichen Titel: *Auctori dem Scholmeister zu hulf der Colloboranten zu halten zalt bey Jacob (Lutterodt) filio Severi (22/10 1540) 5 fl.*

[2] Auf Befehl des älteren, damals regierenden Bruders Gr. Wolfgang bei Jacob *(Lutterodt) filio geschigt 2ª post Felicis (17/1 1541) tut fl. 7 gr. 9.* Wern. Amtsrechn. Galli 1540/41. C. 2 im Gr. H.-Arch.

[3] Ebendaselbst.

[4] *dominica post Egidii* a. a. O.

Digitized by Google

Paar Flügel und eine Teufelsstange. Zum Ornat des himmlischen Vaters habe man zu Aschersleben eine Chorkappe aus der Kirche und einen grauen Haarschopf und Bart genommen[1].

Noch einer musikalischen Leistung Autors in Wernigerode haben wir zu gedenken, die in ihrer Art und Weise eine für jene Zeit recht eigenthümliche ist. Am 19. Juni 1541 und in den folgenden Tagen fand auf Schloß Wernigerode das feierliche Beilager und die Heimfahrt Graf Wolfgangs zu Stolberg und der Gräfin Barbara von Regenstein statt. Dieser hohen sömmerlichen Feier hätte eine Hauptwürze gefehlt, wäre sie nicht durch Sang und Klang verschönt gewesen.

Dazu, und zwar insbesondere zum Haupttage, dem zwanzigsten Juni, wurde nun mit anderen »Spielleuten« auch der Rektor oder Schulmeister Autor Lampadius vom Bräutigam durch ein besonderes Schreiben entboten und eingeladen[2]. Wir finden ihn hier unter Sängern und Spielleuten mancher Art: Andreas Lange, dem Geiger aus Goslar mit zwei Knaben, drei Geigern aus Stolberg, deren Meister Karl Leichenberg war. Hans von Quedlinburg brachte sein Regal — eine Art Tragorgel mit Schnarrpfeifen — mit. Von Eisleben kam Paul Kreuzberg mit einer Sängerin. Außerdem waren der »kleine Koch«, der Geiger und Andres Perlein (Durdey) mit einem Trommelschläger, aus Quedlinburg Caspar vom Harz, der Pfeifer, mit einem Trommelschläger gekommen. Auch zwei Beutel- oder Dudelsackpfeifer unterhielten die Hochzeitsgäste und der Hausmann der Äbtissin von Quedlinburg (wohl ein Trompeter), der einen höheren Lohn als die anderen erhielt. Hinter all diesen verschiedenartigen Tonkünstlern werden nun als Spielleute bei der Hochzeit die beiden Schulmeister Auctor von Halberstadt und Valentin (Donat) zu Wernigerode mit den Kantoren aufgeführt[3].

Wie der Zusatz bei seinem Namen zeigt, war Autor, als er bei der wernigerödischen Hochzeit mit seiner Kunst aufwartete, hier nicht mehr in Bestallung, auch war hinfort seine Hauptthätigkeit nicht mehr der Schule, sondern dem geistlichen Lehr- und Predigtamt gewidmet, wenn auch Musik und Unterricht ihn noch bis in die spätesten Jahre beschäftigten.

Nicht gar lange vor jener Hochzeit war er nämlich von dem Grafen und der Stadt als Prediger an der Martinikirche zu Halber-

[1] Vgl. Zeitschr. d. Harzver. 1868 S. 104. 111 f.

[2] *Herman* (der Bote) *trug meins gnedigen hern schrift an Author, den prediger zu Halberstat. 2ª post corporis christi (20. Juni 1541), tut gr. 1 pf. 4.* Wern. Amtsrechn. v. Galli 1540–41 Gr. H.-Arch. zu W. C. 2.

[3] Zeitschr. des Harzver. f. Gesch. u. Alterth.-Kunde 7 (1874) S. 26. 42. 43

stadt erbeten. Diese war bis dahin vom S. Johanniskloster vor der Stadt bestellt worden, aber auf das Drängen der dem reformatorischen Bekenntnisse zugewandten Bürger hatte das Kloster, und durch Geldverlegenheiten gedrängt auch der Kardinal Albrecht, nachgeben müssen, daß der Rath jene Pfarrbestallung übernahm. So war denn im Jahre 1540 zuerst Jodocus Otto, Hofprediger Graf Ulrichs von Regenstein in Blankenburg, als Pfarrer, einige Zeit darnach auch unser Autor Lampadius von Wernigerode als Diakon oder zweiter Prediger an die Martinikirche berufen worden und ihm vom Rath sein Gehalt bewilligt[1]. Angetreten hat Autor sein neues Amt wohl um Ostern 1541, da er im Juni bereits in Halberstadt ansässig ist, während er im Januar des Jahres, wie wir bereits sahen, noch in Wernigerode Zahlungen erhielt[2]. In Halberstadt ist er zunächst Prediger und erhält als solcher ebenso wie der erste Prediger 80 Gulden jährliches Gehalt. Seine Thätigkeit als Prediger und Seelsorger war denn auch eine hochbedeutsame, und Hamelmann rühmt von ihm, daß er in Halberstadt den zerstörten Weinberg des Herrn einmüthig mit seinem Amtsbruder Otto wiederhergestellt, ja daß beide ihn von Grund aus als neue Evangelisten gepflanzt und eingerichtet hätten[3].

Trotzdem ist es kein Widerspruch, wenn die gleichzeitigen wernigerödischen Quellen zu völlig ein und derselben Zeit den Autor das einemal als Prediger, das anderemal als Schulmeister oder Rektor zu Halberstadt bezeichnen. Im Jahre 1540/41 wurde nämlich mit den beiden Pfarr- und Predigerstellen auch, und zwar besonders auf Betreiben der Bürgermeister Albert Meige und Georg Lampe, der Grund zu der ersten evangelischen Schule in Halberstadt gelegt. Und da viele Eltern ihre Kinder nicht in die katholische Schule schicken wollten, richtete der Rath zuerst in der Küsterei der Martinikirche eine evangelische Schule ein, die mit einem Rektor, Kantor und Schulgesellen bestellt war. Ihr erster Rektor war nun Lampadius, der als Schulbesoldung das Schulgeld und Freitisch erhielt[4]. Wie lange er dieses zweite Amt mit verwaltete — und es

---

[1] H. Hamelmann, *opera geneal.-histor.* S. 888; Nebe, Kirchen-Vis. zu Halb. S. 33.

[2] Nebe a. a. O. S 35 und Arthur Richter, Beitr. zur Gesch. des Stephaneums zu Halb. 1875 S. 12 f.

[3] Hamelmann, *opera geneal.-hist.* S. 888.

[4] Richter a. a. O. S. 12 f.; Jac. Friedr. Reimmann, Grund-Riß der Halberst. Historie zum J. 1540. Dr. Joh. Chrph. Siderer, der in seiner Gesch. des Martineums, Halberstadt 1845 55 S. 4° als Direktor jener Anstalt eifrig sammelte, was er über ihren Ursprung und Geschichte ermitteln konnte, weiß wohl, daß 1540 als das Stiftungsjahr angegeben wird (Vorrede S. III), er nimmt aber lieber dafür 1545 als

Digitized by Google

dürfte der außerordentlichen Übergangsverhältnisse wegen nur kürzere Zeit gedauert haben — vermögen wir bei dem empfindlichen Mangel an Kirchen- und Schulnachrichten aus jener Zeit nicht zu sagen.

Der neue Geistliche und Rektor fand in seinem Amte auch für seine Gabe als Musiker und Gesangmeister Gelegenheit genug zur Entfaltung einer fruchtbaren Wirksamkeit. Denn Halberstadt und die S. Martinikirche gehörte auch zu den Orten, wo nach dem zuverlässigsten gleichzeitigen Zeugnisse das evangelische Bekenntniß in engster Verbindung mit dem geistlichen Gesange seinen Einzug hielt. Als am 2. Pfingsttage 1540 und am Dienstag darauf (17. und 18. Mai) das Johanniskloster, um den von der Gemeinde berufenen lutherischen Prediger aus Blankenburg (Otto) nicht zu Worte kommen zu lassen, einem Magister Johann von Quedlinburg die Kanzel geöffnet hatte, da haben, als der Magister Dienstags »*umb zwolff schlege nach mittage*« die Predigt beginnen wollte, wie das Domkapitel an den erzbischöflichen Rath berichtet, die Zuhörer »*teutsche geystliche Senge angefangen und anhe unterlaß gesungen, das ehr zu dem predigen nit hatt komen kunnen, sundern hatt also de predige mussen stehen lassen!*« [1]

Nach der großen Anerkennung, die ihm Hamelmann zollt, und bei den außerordentlichen Arbeiten und Kämpfen, die mit der Begründung der neuen Gemeinden und Gemeindeordnungen und des gesammten Kirchen- und Schulwesens zu Halberstadt nothwendig verknüpft waren, dürften wir gewiß wohl mancherlei Nachrichten über Lampadius' 18 bis 19jährige Wirksamkeit in Halberstadt erwarten. Aber sowohl an Ort und Stelle als im königlichen Staatsarchive zu Magdeburg fehlt es für Halberstadt so sehr an Quellen über die ersten Jahrzehnte seit der Kircheneerneuerung, daß wir ganz und gar nichts über Autors langjährige Thätigkeit seit seinem Weggange von Wernigerode wüßten, wenn wir darüber nicht einiges aus anderweitigen Notizen, Briefen und aus seinen Schriften erführen.

An die kirchlich-sittlichen Zustände Halberstadts in den ersten Jahren seiner dortigen Wirksamkeit erinnert eine Mittheilung von Justus Jonas an den Fürsten Georg zu Anhalt vom 16. Februar 1542. Lampadius hatte sich nämlich nach Halle zu dem genannten Refor-

---

die Zeit an, zu welcher nach Kardinal Albrecht's Ableben die Schule ihre ursprünglichen Räume verlassen und nach der Neuenstraße ziehen mußte, von wo an auch der alte gallo-fränkische Patron aufgegeben und in ganz anderem Sinne Martin Luther als Schulherr angenommen und das Schulfest (*Martinale*) auf den zehnten November verlegt wurde. Das. S. 4 f.

[1] Die unter dem Kard. Alberto entstandene Reformation im Stift Halberstadt betr. 1524—1543 a. a. O. Bl. 66a.

Digitized by Google

mator begeben, vielleicht, um sich bei ihm für seine schweren Aufgaben Raths zu erholen. Er schilderte ihm die auch sonst sprichwörtlich gewordene entsetzliche Versunkenheit der bei Rom verbliebenen Halberstädter Stiftsgeistlichkeit. Diese Kanoniker verlachten die verheiratheten evangelischen Prediger, indem sie sagten, sie hätten ebenfalls rechtmäßige Weiber, denn sie besäßen sie um Gold mit Einwilligung ihrer Männer, die nun Mitglieder des Chors geworden seien[1].

Im Sommer desselben Jahres begiebt sich der geistig strebsame Mann, damals *baccalaureus*, nach Leipzig, wo er am 6. Juni die theologische Licentiatur, die Vorstufe und Vorbedingung für die Erlangung der höchsten Würde in der Gottesgelahrtheit erwirbt[2]. Bald darnach, am dritten Sonntage nach Trinitatis, am 25. Juni, hält er daselbst eine echt reformatorische Predigt über die Versöhnung des alten und des neuen Adam und über den Unterschied beider. Er schildert den kläglichen Sündenfall des ersten Menschen, durch welchen unser Geschlecht in die schweren Fesseln Satans gefallen ist, dessen Schläge uns immerfort quälen, und zeigt dann, wie und woher das Heil uns gekommen sei, so daß wir durch Gottes Hilfe und Gnade dem Verderben entfliehen können. Sein schweizerischer Freund Bienevater war es wieder, der diese Schrift im nächsten Jahre druckte[3].

---

[1] *Hic mecum fuit concionator Halberstad. m. (magister) Author Lampadius, qui dixit mihi de xavorixois horribilia, qui concionatores derident et dicunt se quoque habere legitimas, nam se emptas habere auro uxores legitimas consentientibus maritis, qui nunc facti sint chorales.* Kawerau, Briefwechsel des Justus Jonas II, 68.

[2] *Anno dni 1542 die sexto mensis Junij Auctor Lampadius et Andreas Samuel sacre Theologie Baccalaurei admissi sunt ad licentiam recipiendi doctoratus insignia.* — *Statuta antiqua Collegii Theol. F. 56* des Archivs der theol. Facult. zu Leipzig. Gütige Mittheil. des Herrn Doc. Dr. Fel. Geß das. vom 2. Dez. 1889.

[3] *ORATIO | DE CONCILIATIO: | ne Veteris & noui Adami cum | discrimine eorundem, ab Autho: | re Lampadio Brunopolitano. | (.) | PSAL. CXV. | CREDIDI PROPTER QVOD | locutus sum, et humiliatus | Sum nimis. | Recitata Lipsiæ, tertio à | Trinitatis XLII | BERNAE HELVET- | Per Mathiam Apiarium | Anno M.D.XLIII.* Auf der Rückseite des Titels die Hexameter *»Ad pium Lectorem«:*

Discere si cupias quæ sint exordia prima
Peccati et veteris lapsus nefaria culpa,
Vnde hominum genus irretitum ac compede dura
Satanæ assiduis exagitatur verbere, simul
Vnde salus nobis contigerit ut liceat nunc
Hunc grauem casum atque luem fauore diuino
Effugere, hunc brevem legas relegasque libellum,
Quem docte doctus Lampadius exhibet Autor.

Am Schluß macht der Dichter der Hexameter ein Wortspiel mit Autors Rufnamen (= Verfasser). Das 10 Bl. 120 starke Büchlein findet sich auf der Stadtbibl. zu Zürich XIXVIII, 429. 5.

Digitized by Google

Auf den Kampf, den Lampadius damals zu bestehen hatte, deutet nicht nur die Wahl des Textes: »Ich glaube, darum rede ich, ich werde aber sehr gedemüthiget«, den wir ihn sogar bei einer späteren Schrift wiederholen sehen, sondern auch seine an den Schluß gesetzte glaubensmuthige Devise: »Ich will, Herr, deinen Namen bekennen und werde nicht zu Schanden werden«, sowie besonders das hinzugefügte: »Ihrer viele arbeiten wider mich, aber sie werden nichts ausrichten, denn der Herr ist mit mir«[1].

Wenn durch die eben besprochene Rede Lampadius mit den reformatorischen und theologischen Kreisen Leipzigs in Verbindung trat, so finden wir es erklärlich, daß gerade die Leipziger Hochschule es war, die ihn vier Jahre später aufforderte, die theologische Doktorwürde anzunehmen[2]. Da er für die Unkosten, die mit der Annahme einer solchen Würde verknüpft waren, die halb aufgegebene Gehaltsforderung an den Rath zu Lüneburg bestimmt hatte, diese ihm aber offenbar nicht gewährt wurde, so unterblieb auch die Promotion. Immerhin war die Aufforderung der theologischen Fakultät zur Annahme einer so hohen Würde ein Zeichen der Anerkennung, die man in zuständigen Kreisen der theologischen Gelahrtheit des Lampadius, über die er sich vier Jahre vorher in seinem Examen ausgewiesen hatte, zollte.

Bis in die vierziger Jahre hinein hatte dieser die evangelische Lehre wider die Mißbräuche und Irrthümer der päpstlichen Kirche vertheidigt. Als aber das Regensburger, dann 1548 das noch gefährlichere Augsburger Interim das reformatorische Bekenntniß innerhalb des eigenen Kreises bedrohte und Zwiespalt unter seinen Gliederu erzeugte, da trat er alsbald entschieden wider die Fälschung der reinen Lehre in die Schranken. Zur Warnung der ihm anbefohlenen und anderer Glaubensgenossen verfaßte er die Schrift:

Ein fein Christliche | vnd trôstliche vnterweisung, | wie sich rechte Christliebende men|schen, in diesen letzten zeiten, fur | dem schirstkünfftigen gestrengen | gerichte Jhesu Christi, in al-|lem creutz vnd trûbsaln ri-|chten vnnd halten sol- len, gantz nûtzlich | zu lesen.

[1] Schluß des Schriftchens: *τῷ θεῷ δόξα. Confitebor nomen tuum Domine et non confundebor, fides Lampadii. Multi sunt qui adversus me laborant sed nihil efficient, quoniam dominus mecum est.*

[2] Halberstadt, am dage Philipp Jacobi (1. Mai) 1546: *Bidde nu avermals, dat j. e. w. solcke nastendigk veeftigk marck Lubisch und ein halff odder verndelljars besolding . . . mick to gevende beswerde, dat ick alse denne de helffte overkomen mochte, wente ick werde itzunds van der loblichen universitett to Liptzick angesocht, dat doctoratt anthonemende, god geve to sinem prijs. amen.* An den Rath zu Lüneburg. Urschr. im Stadtarchiv daselbst.

Durch Autorem Lampadium | Brunswigkcensem, vnd Predi-|ger zu Halberstadt. | Psalm 116. | Ich glaube, darumb rede ich, Ich bin | aber seer gedemütiget. | Wie theur ist der todt seiner heiligen für | dem Herrn | [1].

Gewidmet ist die fünf Bogen oder zwanzig Quartblätter starke Schrift »Dem Erbarn | vnnd vorsichtigen | Herrn Burckhart | Meyen Schulherrn der | Stadt Halberstadt, Meinem günsti-|gen liben Hern vnd gefatter. |«

Der Satan, sagt Lampadius darin, möchte jetzt gern seine Kapelle in der christgläubigen Kirche aufrichten und die Einfältigen verführen, doch soll es ihm, so Gott will, nicht gelingen. Wir sollen aber fleißig die Schrift lesen und Gott anrufen durch Jesum Christum, sollen uns nicht von jedem Winde der Lehre bewegen lassen, wie es jetzt bei vielen geschehe. Manche haben lieber Ehre bei den Menschen, als bei Gott. Von der Halberstädter Gemeinde sagt er, daß sie ihm viel Gutes gethan; es sei aber auch seine Pflicht, der Gemeinde, als seinen Hausgenossen, zur rechten Zeit ihre Speise zu geben. Er warnt seine Pfarrkinder, nicht um der Erhaltung von Weib und Kind, Gut und Gunst willen nach dem Vorbilde des Nikodemus ein heimliches und Privatbekenntniß an die Stelle der öffentlichen Vertretung des wahren Glaubens treten zu lassen, das sei teuflisch. Die Türken, Heiden und Juden bekennten ja öffentlich ihren Glauben. Jene Bekenntnißscheu schade dem Fortgang des Reiches Gottes. Das Licht der göttlichen Wahrheit sei zu kräftig, um heimlich im Herzen bleiben zu können: »Wo der Glaube nicht rein ist, da ist auch das Werk nicht rein« [2].

Dieser Kampf für das lautere biblische Bekenntniß und wider das Interim und die Mitteldinge war für Lampadius nicht eine bloß vorübergehende Erscheinung, sondern sie beschäftigte ihn dauernd. Lebhaft trat er darüber mit dem damaligen Reigenführer der Rechtgläubigkeit, Flacius Illyricus, nicht nur in schriftlichen Verkehr, der auch von dem scharfsinnigen Theologen in ehrender Weise erwidert wurde, sondern sie wurden dadurch in eine persönliche nähere Bekanntschaft gebracht, die sich auch auf die Frauen erstreckte. Lampadius hegte vor Flacius die größte Verehrung, las dessen »die

[1] Am Schluß: Datum Halberstadt am tage Sanct | Steffani. [in der Vorrede noch: »des ersten Marterers« 1548 E. E. W. | Vnterthenig | Diener. | Autor Lampadius der | sich seines Glaubens | nicht schemet. Herz. Biblioth. zu Wolfenb. 445. 10. Theol. 4°.

[2] Der »Christlichen Unterweisung« geschieht auch in Schriften über das Interim Erwähnung, so in der »Dänischen Bibliothec«, 5. Stück, Kopenhagen u. Leipzig 1744 S. 38 f.

Digitized by Google

schwachen Gewissen stärkende und tröstende Schriften« mit hoher Freude und erklärte sich ihm für seine so wichtigen Schriften auf Lebenslang zum Danke verpflichtet. Gott habe in ihm der Kirche ein neues Horn des Heils geschenkt, ihn an die Stelle Luthers gestellt, daß er das zerstoßene Rohr wieder aufrichte und die schwergebeugten mit seinen reichen Gaben wieder erhebe. Lampadius will dem Flacius, der ihm seine Schriften mitgetheilt hat, nach Vermögen auch mit seinen eigenen Arbeiten dienen. Er versichert ihm: »Ich werde das Interim nicht annehmen noch die gefälschten Mitteldinge, sondern durch die Gnade des heiligen Geistes bei dem einfältigen Evangelium Jesu Christi bleiben«[1].

Kaum hatte Lampadius Mitte Januar 1550 in diesem Sinne an den damals in Magdeburg weilenden Theologen geschrieben, als ein gedruckter Brief des hamburgischen Superintendenten D. Aepinus (Höck) an denselben über die Mitteldinge[2] ihn veranlaßte, ihm am 18. d. M. auf der Rückseite seines bereits abgeschlossenen Briefes nochmals zu schreiben: Der Brief des Aepinus erfreue ihn ungemein, sowie diesen des Flacius Festigkeit und seine oft wiederholte Ermahnung, in des Herrn Christi Bekenntniß fest zu beharren. Lampadius bittet Gott, daß er ihn durch den heiligen Geist stärke fürder an der Spitze der Kirche zu stehen und ihr zu nützen, wofür er am jüngsten Tage gewiß den verdienten Lohn davontragen werde. Er trägt ihm dann Grüße an seine Gattin auf, denen Autors Frau die ihrigen hinzufügt. Er versichert ihn dann seiner aufrichtigen ungeheuchelten Freundschaft, von der er ihm auch noch einen Thatbeweis zu liefern hoffe[3].

In seinem Zeugniß wider das Interim und in seiner Verehrung vor Flacius und Aepinus bekundete sich Lampadius als muthigen Vorkämpfer für die unverfälschte reformatorische Lehre und trat, wie er es Flacius gegenüber bekennt, für das schlichte Evangelium Christi (*simplicitate evangelii Jesu Christi*) in die Schranken. In dem letzten uns von ihm bekannten Lebenszeugniß tritt er offen und muthig in die Reihe der Bekämpfer jener weltlichen Herren und Obrigkeiten

[1] *Autor Lampadius servus D. nostri Jesu Christi indignus. Data Halberstat 1550.* Vgl. v. Heinemann, Die Handschr. der Bibl. zu Wolfenbüttel no. 72.

[2] Unter den 3 bis 4 Briefen des Aepinus wider das Interim aus dem Jahre 1549 [Lexikon Hamb. Schriftsteller I, 16 f.] ist doch wohl die »*De rebus adiaphoris epistola ad Matthiam Flacium illyricum 1549*« (vor Flacius' Brief *de veris et falsis adiaphoris Magdeb. 1549*) gemeint.

[3] Die Abschriften dieses, oder dieser beiden Briefe des L. an Flacius wurden mir von meinem verehrten Kollegen v. Heinemann am 19. Nov. 1889 mitgetheilt.

Digitized by Google

ein, die das Gut der Kirchen, Schulen und milden Stiftungen zu privaten und weltlichen Zwecken an sich rissen. Mit dem Superintendenten D. Joachim Mörlin in Braunschweig betheiligt er sich durch eine Vorrede an der Herausgabe einer gegen diesen Mißbrauch gerichteten Schrift des Pfarrers zu S. Blasien in Quedlinburg, Johann Winnigstedt, und gedenkt rühmend der Schrift des Erasmus Sarcerius in Eisleben: »Form und Weise einer Visitation in der Grafschaft Mansfeld« 1557, Georg Lauterbecks Regentenbuch, Johann Freders vom Mißbrauch und Diebstahl der Kirchengüter und von Andreas Musculus: Prophezeiung von dem zunehmenden Unglück in Deutschland. Jene Schrift ist:

Kurtze anzeigung | aus der heiligen Schrifft, vnd aus den | Büchern der Veter, wider die Sacrilegos, | das ist, wider die Kirchen Diebe | der jtzigen zeit, | durch Johann Winnistede, diener des heiligen | Euangelij Jhesu Christi zu Quedlingburg, | vnd itzt im 1559. Jar Erstlich in den | Druck gegeben mit | zweien Vor-reden | Doctoris Joachimi Mörlin, Superintendenten | zu Braunschweig. Vnd Ern Autoris Lampa-dij Licentiaten vnd Predicanten | zu Halberstadt | PSALMO 62. | Verlasset euch nicht auff vnrecht vnd freuel. | Haltet euch nicht zu solchen das nicht ist. | ROM. 2 | dir grewelt für den Götzen vnd raubest | Gott was sein ist. |

Am Schluß: Zum seligen Newen Jar. Rückseite: Gedruckt zu Jena durch Thomam Rebart M. D. LX.[1]

Auf die Mörlinsche Vorrede folgt mit apostolischem Friedensgruß beginnend Bl. A-b die des Lampadius. Er erinnert daran, wie Martin Luther »heiliger Gedächtnis« vor gegen zwanzig Jahren die deutsche Nation vor zukünftigen göttlichen Strafen gewarnt habe. Diese seien wohl vor etlichen Jahren eingetroffen, aber es sei doch noch nicht »zum Garaus gerathen«. Um so mehr müsse jeder Christ in wahrer Demuth, Glauben und Buße den göttlichen Zorn abwenden. Etliche Gutherzige hätten sich denn auch darnach gerichtet und vom Argen abgelassen. Die undankbaren Weltmenschen aber fahren in allerlei Schinderei und Simonie mit den Gütern der Kirche, Schule und Nothdürftigen fort. Etliche Pfarrherren achten wenig auf die Seelsorge, studieren selten oder nie, trachten allein nach andern und reichen Pfarren, und wenn sie dieselben bekommen können, verlassen sie die ihnen anvertrauten und befohlenen. Sie denken sehr an ihre Nahrung, thun auch Geld auf Wucher aus. So steht ihnen der Hals offen nach den Gütern dieser Welt, daß sie

[1] Exemplar auf der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel 498. 17. Theol. Mengband.

Digitized by Google

darüber beinahe ihres Berufs vergessen. Dadurch wird denn den Widersachern Anlaß zum Spott gegen die Reformationsverwandten und ihre Lehre gegeben. Wenige erkennen die erfolgte göttliche Strafe als gnädige Heimsuchung zu der Seelen Besserung. Daher sei zu befürchten, daß das bisher geschehene nur ein Anfang und Vorspiel zukünftiger Strafen wegen der Undankbarkeit Deutschlands gegen das heilige Evangelium sei: »Das ist ein scharmutzelein gegen den garaus und grimigen rechten und wolverdienten zorn Gottes umb der großen sicherheit und undanckbarkeit und eigenweisheit der vermessenen hoffertigen heuchler willen, das sie das Evangelium Christi nach irem dunckel meistern wollen, welchem zorn sie obwol hie, aber dort ewiglich nicht entrinnen werden, es sey denn sache, das sie zu dieser zeit ware Busse thun ... und widergeben was sie genommen und noch haben, das der rechten Kirchen Christi, den Schulen, den armenheusern gehöret«. Wer geistliche Güter frevenlich unter sich hat und der Kirche, Schule und Armen das ihrige nicht gebe, die haben Feuer in ihren Häusern (Micha 6). Das Büchlein Winnigstedts, das so ernst und treu gegen diesen Frevel zeuge und nicht von Haß, Neid oder Mißgunst eingegeben sei, gefalle ihm sehr wohl und strafe wirklich geschehenes Unrecht, denn er habe gesehen, daß in etlichen Königreichen, Fürstenthümern und Grafschaften, auch Städten mit den Kirchen-, Schulen- und Armengütern gespielt, wie sie verschenkt, verpraßt und Mißbrauch mit ihnen getrieben worden sei und noch werde[1].

Seit seinem Weggange von Wernigerode und der Hochzeit Graf Wolfgangs zu Stolberg haben wir Lampadius nur in seiner kirchlich-reformatorischen Wirksamkeit und in seinem Kampf gegen innere und äußere Feinde der evangelischen Kirche kennen gelernt und den Musiker aus den Augen verloren. Daß er aber letzteres bei all seinem reformatorischen Wirken blieb und sich selbst noch in seinen späteren Lebenjahren als »*musicus*« bezeichnete, lernen wir aus einem Briefe, den er am 2. Juli 1556 an den gräflich stolbergischen Rentmeister Erasmus Frölich schrieb und der uns ein so treues, frisches Bild von seinem, bei kindlicher Frömmigkeit zugleich witzigen und in der Freundschaft treuen Wesen vor Augen führt, daß wir ihn am besten mit seinen eigenen Worten reden lassen. Aus denselben entnehmen wir auch, daß er der reichen musikalischen Kunstentwickelung damaliger Zeit mit thätiger Theilnahme folgte,

[1] L. verdeutscht: *male parta male dilabuntur* und *de male quæsitis vix gaudet tertius haeres*: »Vnrecht gewonnen kompt nicht an die Sonnen, vnd verschwind, das es niemand find«.

Digitized by Google

auch nicht bloß Theoretiker, sondern auch Tondichter war, der Lieder und Messen komponirte oder zu komponiren beabsichtigte.

Wir bemerken, daß Erasmus Frölich[1] zu der Zeit als Lampadius zu Wernigerode im Amte stand, wenigstens schon 1539, Kanzleischreiber war, dann gegen 1545 dem Daniel Kaldenbach als Rentmeister folgte, ein Amt, das er bis gegen 1570, zuletzt bei Graf Albrecht Georg, versah.

»Meine freundwillige Dienste zuvor. Achtbarer großgünstiger Herr und alter wohlbekannter Freund! Man sagt, alte Schuhe solle man nicht eher 'verwerfen', man habe denn neue, das ist, man soll alte und gute Freunde nit so bald vergessen, denn es hat mit neuen Freunden große Fahr, ehe denn man ihrer gewohnet wird. Nachdem wir denn vor zwanzig (Jahren)[2] ganz gute bekannte Brüder gewesen und Ursach, itzt an meinen gnädigen Herrn den Dompropst — nämlich Graf Christoph zu Stolberg, den er einst im Figuralgesang unterrichtete — zu schreiben gehabt, habe ich nit unterlassen können, ich mußte denn unsere vorgehabte Familiaritäten verneuen, nämlich mit einer 'leiblichen' (lieblichen) Komposition, die hierunter eingebunden ist. Denn ich weiß, daß Ihr seid ein Musicus und ein sonderlicher Liebhaber derselben. Wenn Ihrs gesungen habet, so sollt Ihrs loben und vor angenehm erkennen. Der Text ist Christi, unseres wahren Helfers und rechten Heilandes, die Composition ist *Autoris Lampadii, peccatoris non minimi.* Gefällts Euch nit, als ich nit hoffe, so schickets mir wieder, so will ichs einem andern verehren, der die *Musicam* (lieb hat). Ich sollte Euch wohl »einen trucken Förn oder vier« verehrt haben; ich hatte sie aber nicht, konnt ihrer auch nit bekommen. So mögt Ihr nun dies dafür annehmen, bis auf einer andern Zeit; (da) will ich Euch eine Messe componiren und schenken, süßer denn Honigseim; denn alle Künste werden von Tag zu Tag klarer und lieblicher, denn zuvor. Wollet Ihr mich aber einen Förn oder vier hievor verehren, (so) nehme ich (diese) zu Danke an, wo nicht, so möget Ihrs lassen; so will ich indeß von den »Knapworsten«, das ist von den Bauernfören, essen. Das mußt ich mit Euch stocken[3], daß Ihr Euch meiner vorigen Weise wüßtet zu erinnern, daß ich eben noch heutiges Tages der-

[1] L. schreibt Frölingk, ein Familienname, der als Vroline, Vrolingk im Wernigeröde'schen schon im 2. Jahrzehnt des 15. Jahrh. vorkommt.

[2] Es kann wohl frühestens an das Jahr 1537, als L. nach Wern. kam, gedacht werden, also an eine damals etwa 19jährige Bekanntschaft.

[3] *stocken* = mit Grenzpfählen versehen, abgrenzen, also: mit Euch aus- oder abmachen, auseinandersetzen. Näher scheint vielleicht unser heutiges »*stecken*« = zu verstehen geben, zu liegen.

Digitized by Google

selbe Autor bin, der ich zuvor war, nämlich ein ziemlicher Musicus, auch ein Christe und Bekenner Jesu Christi, *sed utinam frugi*. Der Gesang ist gemacht am Tage *Petri et Pauli anno 1556* [29. Juni], darum ist er noch warm. Gott befohlen, und es bleibe bei dem apostolischen Glauben. Amen. Datum Halberstadt, am Tage *Visitationis Mariae etc. anno 1556*.

Autor Lampadius, L. und Prediger zu Halberstadt.

Die verblümte Anspielung ist so zu verstehen: Lampadius deutet seinem alten Freunde auf einem nicht zu verfehlenden Umwege an, er könne ihm für den ihm geschenkten und für ihn komponirten Gesang wohl ein Gericht Forellen schicken. Er kleidet diesen Wunsch so ein, daß er sagt, er (Lampadius) selbst habe an Frölich wohl ein bis vier Stück »Förn« (*core*, hier der For oder För, ein Herrengericht, in Gestalt einer Messe, süßer denn Honigseim, widmen mögen. Da er vorläufig mit einer solchen nicht habe dienen können, so müsse ers ihm auch anheim geben, ob er mit dem Forellen- oder Herrengerichte ihm wieder dienen wolle. Er wolle mittlerweile sich mit Knapp- oder Knackwürsten, den »Bauernforellen« nähren. Ähnlich wie hier der Knackwurst wird die Forelle als vornehmes Gericht auch dem Mus des Bauern gegenübergestellt: »weil nun dem Bawren sein Mus so wol schmeckt, als dem Herren sein Forhen und Vögel«[1].

Das urschriftlich im gräflichen Archive zu Stolberg erhaltene Schreiben ist auch sprachlich bemerkenswerth. Lampadius, der als Braunschweiger und am Ende des Mittelalters geboren und geschult, das Niederdeutsch-Sassische noch als Schriftsprache gelernt und geübt hatte, faßte darin z. B. die oben erwähnte Schreiben aus Halberstadt aus den Jahren 1544 und 1546 ab. Und wenn er sich als treuer Bekenner und Verkündiger der Reformation die hochdeutsche Sprache Luthers aneignete, so sehen wir an den manchen unterlaufenden niederdeutschen Formen und Wendungen, wie schwer ihm dies anfangs wurde. So begegnen uns in dem am 27. September 1537 aus Wernigerode an den Rath zu Lüneburg hochdeutsch geschriebenen Briefe noch: *van, sieds, to beterende beswerth, tzu leggen beswereten, dersulbigen, nasteidt, ferdendeil, hochlick, frede, furders*. In den hochdeutschen Druckschriften konnte er leichter die niedersächsischen Bestandtheile ausmerzen. Offenbar hatte aber die Übung in hochdeutscher Predigt und Rede ihn in späteren Jahren so gefördert, daß

[1] Frank, Laster, G.[2] Vgl. Grimm, Wörterb. 3, 1896.

Digitized by Google

der Brief an Frölich nur noch wenige niederdeutsche Klänge, wie Knappworst statt Knackwurst, enthält.

Von 1541 an blieb Lampadius bis an sein Ende der Stadt Halberstadt und der S. Martinigemeinde treu. In dem oben erwähnten Briefe vom 1. Mai 1546 stellt er sich, für den Fall daß man ihn berufe, dem um ihn verdienten älteren Wirkungsorte Lüneburg mit dem Dienst am Worte des Herrn Jesu Christi zur Verfügung. Ob er im Jahre 1542 bei der Predigt in Leipzig ähnliche Gedanken hatte, steht dahin. So ging er denn nach den übereinstimmenden ins 16. Jahrhundert zurückreichenden[1] Nachrichten im Jahre 1559, und zwar jedenfalls erst gegen Ende desselben[2], in Halberstadt zu seiner Ruhe ein.

II. Heinrich Baryphonus 1581—1655.

Heinrich Baryphonus wurde im Jahre 1581 zu Wernigerode geboren[3]. Sein Zuname, den er selbst mit dem Ton auf der vorletzten Silbe gesprochen wissen wollte[4], ist nicht etwa, wie man angenommen hat, die Übersetzung eines deutschen Geburtsnamens Grobstimme[5], denn eine Familie dieses Namens gab es zu Wernigerode nicht; vielmehr kennzeichnet er den Gesang und Musik übenden Mann als

[1] Pomarius, Sächs. Chron. (1588) S. 647; Dresser, S. Chr. (1596) S. 579. Nach *Chytr. chron. Sax.* z. Jahre 1539 (in dem Rostocker Druck 2. B. S. 329 v. J. 1590) der Lüneburger Kantor zu S. Joh. J. H. Büttner (1694—1709). Vgl. Junghans a. a. O.; J. F. Reimmann, Grundriß der Halb. Historie beim Jahre 1540 u. a. m. Die früheste Quelle ist Hamelmann.

[2] Nebe, Kirchenvis. d. Bisth. Halberst. S. 34 giebt das Jahr 1560 an, in welchem seine Stelle zu S. Martini in Halberstadt wieder besetzt wurde. Die von ihm im Jahre 1559 bevorwortete »Kurze Anzeigung« Winnigstedt's ging erst gegen Anfang 1560 im Druck aus.

[3] In seinen *Plejades musicae* nennt er sich selbst einen *Wernigerodano-Cheruscus* und in die Helmstedter Matrikel ist er als *Wernigerodensis* eingeschrieben. Das Geburtsjahr ergiebt sich daraus, daß er 74 Jahr alt war, als er in den ersten Tagen des Jahres 1655 starb.

[4] Sowohl unter seinen lateinischen Distichen auf den 1625 verstorbenen Bürgermeister Botho Blüthe zu Quedlinburg als auf den 1632 heimgegangenen dortigen Pfarrer C. Hoffmann zu S. Wiperti als endlich auch zweimal in der 2. Auflage der *Plejades Musicae, Magd. 1630* ist *Baryphónus* gedruckt bezw. betont (an letzterer Stelle Bl. *A* 1[b] und *B* 7[a]). Auch die Schreibung *Baryphonius* ist nicht die richtige.

[5] Forkel, Allgem. Litteratur der Musik. Leipzig 1792. Fétis *biogr. univ. des music. I, 260;* v. Dommer, Allg. Gesch. d. Musik. Schmidt, Gesch. d. Benedictikirche in Quedlinburg I., S. 20 (Handschr.), fragt schon: »Sollte der Name in Beziehung auf seine Stimme angenommen sein?«

Digitized by Google

Barytonisten oder Bassisten[1]. Wenn sich der musikgelehrte Wernigeröder aber schon früh zu der Wahl dieses den Baßsänger bezeichnenden Namens entschloß, so mag dabei der Anklang an einen hergebrachten Familiennamen mitbestimmend gewesen sein. Was dieser Annahme einige Wahrscheinlichkeit verleihen dürfte, ist der Umstand, daß es in Wernigerode einen in dieser Weise anklingenden Familiennamen: Barde, im Volksmunde Bare gesprochen[2], gab, und was dabei besonders in Betracht kommt, daß diese Familie schon im sechzehnten Jahrhundert dem Kantorenstande angehörte[3]. Und daß unser Baryphonus schon von Herkunft und von Kindesbeinen an in der Tonkunst aufwuchs, darauf läßt seine außerordentliche und frühzeitige musikalische Durchbildung schließen. Erklärte doch der gründliche Seth Calvisius schon den Fünfundzwanzigjährigen für einen Meister in der Komposition![4]

Gleich seinem Landsmann und Berufsgenossen, möglicherweise sogar nahen Verwandten, dem wernigerödischen Kantor Konrad Barde, besuchte auch Baryphonus die *alma Julia* zu Helmstedt und zwar gleichzeitig mit dem Maximilian Schoppius, dem Sohne des wernigerödischen Oberpredigers Andreas Schoppius, der als Ephorus den Konrad Barde als Kantor von Helmstedt nach Wernigerode geholt hatte[5].

---

[1] An unsern Bariton, die Mittelstufe zwischen Baß und Tenor, ist nicht zu denken. Früher verstand man unter einem *baryphonus* einen Bassisten, *βαρύφωνος* = *βαρύτονος*. Vergl. z. B. Zedlers Allg. Lex. unter *baryphonus*.

[2] Beispielsweise heißt es im ältesten Kirchenbuche der Oberpfarrgem. zu Wern., daß am 8. Dez. 1611 »des Cantors Baren« Mutter das. begraben wurde. Solche der steifleinenen Gelehrsamkeit jener Zeit ganz entsprechende, gelehrtspielende bloße Anlehnungen verlateinter und gräcisirter Namen an die hergebrachten deutschen sind häufig. So war der Vatername des Urb. Rhegius nicht König, sondern Rieger, der des Ökolampadius nicht Hausschein, sondern Hußgen, Hüsgen, des wernigerödischen Rektors Thymus nicht Klee sondern Thieme. Der dortige Rektor Helius hieß deutsch Hilliger.

[3] Die Barde, Barthe, Barth sind eine ins 15. Jahrh. zu verfolgende wernigerödische Bürgerfamilie. 1566 wird Bürger und ÷ 22. März 1597 der Stadtschreiber und Notar Jonas Barde. In einem Schreiben betr. Erlaß des dritten Pfennigs wird er 1597 Schwiegervater des Joh. Höpfner *paedagogus Helftanus, olim Cantoris Islebiae* bezeichnet. Des Jonas Sohn Konrad Barde, der am 30. Nov. 1599 sein Bürgermahl zahlt, wird um 1598 durch den Oberprediger A. Schoppius in Wern. als Kantor von der Univers. Helmstedt nach Wern. berufen. Am 16. April 1629 wird er zu S. Silvestri begraben.

[4] *video te non tironem, sed exercitatum esse in harmoniis condendis.* Seth Calvis. an Baryph. im Jahre 1606. Vgl. *Plejades musicae Magd. 1630, Bl. 7ª.*

[5] Andr. Schoppe an Gr. Johann zu Stolb. 13. Febr. 1610. B 4, 62 im gr. H.-Arch. zu Wern.

Digitized by Google

Wenn der sonst frühreife Musikzögling erst am 20. April 1603, also in dem für die damalige Zeit nicht mehr ganz jugendlichen Alter von 22 Jahren, die Universität bezog[1], so dürfte sich dies sehr einfach daraus erklären, daß er bis dahin noch eine speziell musikalische, theoretische wie praktische, Vorbildung und zwar in seiner Vaterstadt, genossen hatte. Über diese ist uns zwar eine unmittelbare Nachricht nicht erhalten; wir können aber auf dieselbe mit großer Wahrscheinlichkeit schließen aus dem, was wir über den Bildungsgang seines Kunstgenossen, des späteren Organisten in der Quedlinburger Neustadt Kaspar Krüger (Crüger) wissen. Dieser nur um ein Jahr ältere Mann war ebenfalls der Sproß einer Kantorenfamilie, nämlich des wernigerödischen Kantors und Musikus Johann Krüger[2].

Die innige brüderliche Freundschaft, die beide verband — Krüger nennt den Baryphonus *amicus ut frater* — läßt schließen, daß die Alters- und Strebensgenossen in der früheren Jugendzeit auch denselben Lehrgang durchmachten. Jedenfalls genossen beide den Unterricht auf der wernigerödischen Lateinschule, die unter der Aufsicht des Andreas Schoppius, der ordentliche Examina einrichtete, die Lehrerzahl vermehrte, selbst an der Schule in den Oberklassen Dialektik und Grammatik lehrte und am Sonnabend mit den Primanern Disputationen veranstaltete, einen merklichen Aufschwung nahm. Wenn bei Krüger, der keine Universität besuchte, doch die ihn auszeichnende fertige Handhabung des Lateinischen hervorgehoben wird, so ist das gewiß ein gutes Zeugniß für die wernigerödische Lateinschule. Baryphonus schreitet in seinen bloß lateinisch abgefaßten Schriften nur zu sehr in antiker Gelehrsamkeit einher.

Der junge Freund des Baryphonus nun, Kaspar Krüger, kam, da er besondere Lust zur Instrumentalmusik zeigte, im vierzehnten Jahre bei dem kunstreichen Herrn Paul Becker, Organisten an der wernigerödischen Oberpfarrkirche, in die Lehre[3]. Dieser unterrichtete

[1] Nach der Helmstedter Matrikel — von meinem Koll. Dr. P. Zimmermann in Wolfenbüttel gütigst mitgetheilt: *Maximilianus Scoppius Wernigerodensis*, und unmittelbar darauf *Henricus Baryphonus Wernigerodensis.*

[2] Joh. Krüger leistet 1578 Freit. n. Nativ. Mar. seinen Bürgereid. 1582 bis 1588 ist Joh. Cr. Diaconus zu S. Silvestri, seit 1593 nach Magnus Boltze Kantor, als welcher er im Jahre 1598 starb und am 5. Juli zu S. Silvestri bestattet wurde. (Kirchenbuch.) Es ist allerdings wenigstens für die spätere Zeit auffallend, daß ein Diakonus erst nachher Kantor wird. Daß Vekenstedt erst 1588 Kantor wurde, sagt er am 9./2. 1610 selbst. Gr. H.-Arch. B 46.

[3] Die Becker waren auch eine gelehrte altwernigerödische Familie. Seit den siebziger Jahren des 16. Jahrhunderts sind M. Nicol. Becker, Vater und Sohn, von 1578—1610 und von 1610—1620 Hofprediger, des letztern Bruder ist der Organist, der Sohn Johann Becker ist dann wieder 1623—1626 Organist zu S. Johannis, dann bis 1636 zu U. L. Fr.

Digitized by Google

ihn mit Fleiß und der junge Kaspar faßte in zwei Jahren die Grundlagen der Tonkunst so, daß er nicht lange nach seinen Lehrjahren selbst ein Werk bestellen und eine Organistenstelle versehen konnte, was zuerst im Kloster Huisburg geschah, bis er 1599, also erst neunzehn Jahre alt, als Organist an die Neustädter S. Jacobikirche in Quedlinburg kam[1].

Daß nun der gleichaltrige Baryphonus auch den Unterricht desselben Musikmeisters genoß, der seit 1592 seine Organistenstelle versah und am 22. Dezember 1608 in der Kirche, an der er seine Kunst geübt hatte, begraben wurde[2], kann um so bestimmter angenommen werden, als er ebenso wie sein Freund Krüger als Schüler der Lateinschule zu dieser Kirche in unmittelbarer Beziehung stand.

Welche Tonmeister sonst auf die künstlerische Entwickelung des Baryphonus von Einfluß waren, vermögen wir nicht zu sagen. Wieder mit seinem Freunde Krüger stand er[3] in naher Beziehung zu dem berühmten Musiker an der Leipziger Thomasschule, Seth Calvisius, den er als den Meister seiner Kunst und wie einen Lehrer verehrte[4]. Aber Lehrer im engern Sinne war er nicht, vielmehr scheint der briefliche Verkehr erst 1606 begonnen zu haben, als Baryphonus' eigentlicher Bildungsgang schon abgeschlossen war. Ähnliches läßt sich von dem Verkehr mit dem bekannten braunschweigischen Kapellmeister Michael Praetorius sagen, der des Baryphonus Schriften sehr schätzte. Auch mit diesem wieder verband ihn dieselbe Verehrung, welche sein Freund Krüger gegen Praetorius hegte[5]. Immerhin dürfte die Verbindung mit dem nicht weit von Helmstedt wohnenden und älteren Praetorius weiter zurückreichen, als die mit Heinrich Schütz[6]. Den bekannten magdeburger und braunschweiger Musikus Heinrich Grimm werden wir ihm im Jahre 1630 bei der zweiten Ausgabe der Plejaden behülflich sehen.

Seine Studien- und Vorbereitungszeit war jedenfalls 1606 beendet, als er, im 25. Lebensjahre stehend, das Amt antrat, das er dann etwa 48 Jahre lang bis an sein Lebensende bekleiden sollte, nämlich das eines Stadtkantors und Lehrers zu Quedlinburg. Daß

[1] Leichpredigt auf Kaspar Krüger, der 1647 ÷, auf Gräfl. Bibl. zu Wern. S. 35. Als Wern. Bürgerssohn wurde Kasp. K. am 5. Okt. 1604 als wernigerödischer Bürger aufgenommen und leistete den Bürgereid. Bürgerbuch im Stadtarch. zu Wern.

[2] Ältestes Kirchenbuch der Oberpfarrgem zu Wern.

[3] S. die Krügersche Leichpred. S. 33 f.

[4] *Plejades musicae* 1. Aufl. v. 1615 *praef.* Bl. 5[a].

[5] Die Krügersche Leichpred. S. 34.

[6] Allgem. D. Biogr. 2, 113.

Digitized by Google

er als Wernigeröder in die alte Stiftsstadt kam, war nicht zu verwundern, denn zwischen beiden Städten waren im 16. und 17. Jahrhundert nahe Verbindungen, da im 16. Jahrhundert zwei Äbtissinnen, dann Dekanissinnen und Stiftsfrauen aus dem gräflichen Hause Stolberg an der Spitze oder im Konvent des freiweltlichen hochadligen Fräuleinstifts sich fanden. So waren denn auch bereits Geistliche und andere Beamte wernigerödischer Herkunft am Orte, und sonderlich sein Freund Krüger wird sich für die Herüberkunft des Baryphonus interessirt haben.

Seiner amtlichen Stellung nach wird Baryphonus 1606 als Subkonrektor des quedlinburgischen Gymnasiums bezeichnet[1]. Als solchen finden wir ihn in einer Nachricht aus dem nächsten Jahre an dritter Stelle im Lehrerkollegium aufgeführt[2]. Er selbst schreibt sich überall Musikmeister zu Quedlinburg (*Quedlinburgensis Musicus*), auch wohl Musiker der Schule zu Quedlinburg[3]. Stadtkantor[4] oder Schulkantor, meist nur Kantor, heißt er bei den häufigen Erwähnungen im Kirchenbuche zu S. Benedicti[5].

Über sein Leben und Treiben während seiner langen Dienstzeit in Quedlinburg wissen wir sehr wenig zu sagen. Er verkehrte natürlich zumeist mit seinen Berufsgenossen an der Schule und bei der Kirche. Außer zu seinem Freunde Krüger stand er in nahen Beziehungen zu dem aus dem Stolbergischen stammenden Kaspar Hoffmann, den er bei seinem Eintritt in Quedlinburg bereits als Kollegen bei der Schule vorfand und als solchen zwanzig Jahre an

[1] F. E. Kettner, Kirchen- und Reform-Hist. des Stifts Quedlinb. 1710. S. 245.

[2] Als im J. 1750 der durch einen neuen zu ersetzende Knopf der S. Benedictikirche in Quedlinb. abgenommen wurde, fand der Schieferdecker Gottfr. Schmidt darin in einer bleiernen Kapsel ein Schriftstück vom Jahre 1607, in welchem als damalige Lehrer des Gymnasiums angeführt waren: *Rector scholae jam vocatus Mag.* Andr. Cremer, Joh. Gerdang, *Conrector, Heinricus Bariphionus Cantor, Joh. Hötenschlebius, Caspar Hoffman, Jacob Leopoldus,* Joh. Balcke, *Bacalaurei. Acta* betr. die Verfertigung einer neuen Schlaguhr benebenst einem Vierthel Wercke auf . . dem Kirchthurm zu *S. Benedicti* im Stadtarch. zu Quedl.

[3] 1625 u. 1632 unter seinen Distichen auf Blüthe u. C. Hoffman, 1615 in den Plejaden (hier *scholae Quedl. Musicus*).

[4] Schmidt, Gesch. d. Benedictikirche I, § 20 ist er mit Nr. 7 unter den Stadtkantoren aufgeführt. Nach einer Notiz in der quedlinburgischen Rathsrechnung von 1606 ist gerade dieses Jahr von Baryphonus' Amtsantritt durch die Anschaffung neuer Musikalien für die Benedicti- oder Stadtkirche ausgezeichnet. Güt. Mittheil. von Dr. Selmar Kleemann. Quedl. 6. Jan. 1890.

[5] In den Kirchenbüchern von *S. Benedicti* heißt er z. 4./9. 1618, 12./3. 1632, 4./8. 1633, 16./2. 1635, 29./8. 1635, 21./4. 1643, vgl. 10./10. 1656, 10./1. 1634 bei Gevatterschaften *Heinricus Bariphonus* oder *Baryph. Cantor* oder *scholae nostrae cantor.*

Digitized by Google

der Seite hatte, bis derselbe 1626 Pfarrer zum heil. Geist und zu S. Wiperti wurde. Als Hoffmann am 19. Juni 1632 starb, wurde er von seinem alten musikalischen Kollegen durch ein Trauergedicht in griechischen Distichen beklagt[1]. Der im Jahre 1623 verstorbene Bürgermeister Botho Blüthe, dem er auch durch ein lateinisches Gedicht als Freund nachtrauerte, gehörte allerdings einem etwas vornehmeren Kreise an als der war, mit welchem nach Ausweis der ziemlich zahlreichen Gevatterschaften unser Stadtkantor gewöhnlich verkehrte, aber Blüthe zeichnete sich, wie ausdrücklich hervorgehoben wird, durch Förderung der Kirchen- und Schuldiener aus und gerade des Baryphonus Trauergedicht lehrt uns ihn auch als Musikus kennen, denn dieser klagt:

Occidit! occidit! ah patriae pater occidit! olim
Qui tibicen erat patriae et urbis honos[2].

Daß er gleich seinem Freunde Krüger lebhafte Beziehungen zu seiner Vaterstadt Wernigerode unterhielt, darauf deutet die Widmung eines Exemplars seiner Plejaden an den litterarisch ungemein thätigen Oberprediger zu S. Silvestri M. Joh. Fortman in Wernigerode, der fünf Jahre älter war wie er. Die eigenhändige Widmung führt uns auch die zierliche, ausgeschriebene, gelehrte Handschrift unseres Baryphonus vor Augen[3].

Wohl mit Rücksicht auf sein bescheidenes Einkommen — das Kirchengehalt betrug zu seiner Zeit 12 Thaler 6 Ggr.[4] — scheint Baryphonus sich erst spät zur Ehe entschlossen zu haben. Erwähnt wird seine Frau Anna[5] zum ersten Mal im Jahre 1630[6] bei Gelegenheit einer Gevatterschaft, wozu wir sie übrigens viel öfter gezogen finden, als ihren Gatten.

Sein eifriges Bestreben, Stellung und Einkommen zu verbessern, tritt bei wiederholten Gelegenheiten deutlich genug hervor. Die Art und Weise, wie Baryphonus sich durch die Widmung seines »musikalischen Siebengestirns« an einen vornehmen Gönner, den Halberstädter Domherrn, Senior und Cellerar Joachim Johann Georg von der Schulenburg auf Aschersleben und Hornhausen, braun-

[1] Vgl. die Leichpred. von M. Jac. Hermsdorf. Bl. E 2 u. 3. Hm 1493 k auf gräfl. Bibl. zu Wern.

[2] Gräfl. Bibl. Hm 291 k, Bl. E 3.

[3] Durch Beschneiden etwas verkürzt lautet sie (Gräfl. Bibl. Yb 1 f.): *R do clariss°. doctiss°. V. M. Joann[i] Fortumano ἐκκλησιαςῇ Wernigerodæ ad [S. Silv. et Georg].*

[4] Schmidt, Gesch. d. Benedictikirche I § 20.

[5] Mit dem Rufnamen bei Gevatterschaften zu S. Benedicti u. a. 4. Aug. 1633, 18. Sept. 1637 und 5. März 1638 genannt.

[6] Am 6. Sept. 1630 als Gevatterin zu S. Ben.

Digitized by Google

schweigischen Rath etc.[1] ein gewisses Ansehen, vielleicht auch eine einträgliche Stelle zu verschaffen suchte, ist sowohl für ihn als musikgeschichtlich merkwürdig.

Bekanntlich war das 16 bis 17. Jahrhundert die Zeit der künstlichen Figuralmusik, die besonders durch die Kantoren und Organisten getragen wurde. Zu diesen kamen aber auch die geistlichen Stiftsherren, da diese für ihren Chorgesang der Schulung in der Figuralmusik bedurften und durch ihre Pfründen und Wohlhabenheit natürliche Förderer ihrer Lehrmeister, der äußerlich meist nicht sonderlich gut gestellten Kantoren waren. In diesem Sinne wandte sich deshalb auch Baryphonus an den wohlhabenden Halberstädter Domherrn.

Er sagt von demselben, zu dem er offenbar persönliche Beziehungen gehabt hatte[2], er habe ein erfahrenes Urtheil in der Tonkunst, besonders eine genaue Kenntniß des Monochords, des Ton- oder Klangmessers, der Konsonanzen und Dissonanzen, verstehe sich auch auf die musikalische Komposition. Er komponire kunstgerechte Gesänge und richte sie geschickt zur Begleitung mit dem Saitenspiel ein, singe sie auch zu dieser Begleitung.

v. d. Schulenburg stand demnach auf der Höhe der damaligen Kunst als geistlicher Chorsänger und war noch dazu Komponist. Wir wissen außerdem von diesem Mann, daß er in den bösen Jahren des großen Krieges noch als Greis den vaterländischen Sinn für die Reinheit deutscher Sprache und Art bekundete und als »der Erfüllende« Mitglied der fruchtbringenden Gesellschaft wurde[3]. In den Schutz dieses angesehenen Mannes will sich nun Baryphonus begeben und so die Anläufe seiner Neider und Gegner abwehren; im Strahle seines Lichtes will er selbst sichtbar werden. So widmete er ihm denn in erster Ausgabe die Schrift:

HENRICI BARYPHONI | WERNIGERODANO | CHERVSCI | PLEIADES | MUSICAE, | QVÆ IN CERTAS SECTIONES | diſtributæ præcipuas quæstiones Muſicas | diſcutiunt, & omnia, quæ ad Theoriam per-|tinent, et Melopœiæ plurimum inſerviunt | ex veris fundamentis Mathematicis ex-|ſtructa, Theorematis ſeptenis proponunt, | exemplis illuſtrant, & coram judicio ratio-|nis & ſenſus examinant, ſtudiosis non ſo-|lum Muſices, verum etiam Matheſeos scitu | neceſſariæ

[1] Geb. 1556, † 1633. Danneil, Gesch. d. Geschl. v. d. Schulenburg 2, 448—450.

[2] B. sagt von ihm in der Widmung: *Qui cultum inſpicit, et hanc et illam ex iſto omni lepore et humanitatis perfuſo colligit* u. s. f. a. a. O. Bl. 3b.

[3] Danneil a. a. O.

Digitized by Google

& lectu jucundæ. | ... *HALBERSTADI,* | *Ex officina typographica Jacobi-Ar-*|*noldi Cotenii,* | *ANNO M. DC. XV*[1].

Außer einem Geldgeschenk scheint ihm diese Widmung nichts eingetragen zu haben. Fünfzehn Jahre später machte er nun den Versuch, durch die Widmung einer zweiten bedeutend vermehrten Auflage dieses Buches an die Abgeordneten der Hansestädte Lübeck, Bremen, Hamburg, Braunschweig und Hildesheim jenen praktischen Zweck zu erreichen. Die Vertreter dieser Städte waren im Winter 1630, in einer für die Elbstadt kritischen Zeit, zu Magdeburg versammelt und der ihm befreundete und als süßer Tondichter (*Musicus suavissimus*) von ihm gefeierte dortige Kantor Heinrich Grimm hatte ihn auf diese Gelegenheit aufmerksam gemacht und ihn besonders an den Magdeburger Möllenvogt (*praetor*) Sigmund Hesse als einen Gönner und Förderer der Musik gewiesen. Die zunächst für das Magdeburger Stadtgymnasium bestimmte, mit des Seth Calvisius Melopoeie verbundene und von Grimm besorgte zweite Auflage erschien unter dem Titel:

HENRICI BARYPHONI | *PLEIADES MU-*|*SICÆ, QUÆ FUNDAMENTA* | *MUSICÆ THEORICÆ EX PRIN*|*CIPIIS MATHEMATICIS ERUTA, ET* | *Melopoeticæ accuratiorem modum compendiosioremqe viam hac altera ſed limatiore cura &* | *auctiore acceſſu in ſcenam pro-*|*ducunt:* | *TUM* | *SETHI CALVISII, m. p.* | *Μελοποιία* | *Ex veris fundamentis exſtructa* | *et explicata,* | *In gratiam & uſum GYMNASII MAGDEBURGENSIS* | *publici juris factæ* | *Curante et edente* | *Henrico Grimmio Muſ:* | *ibidem ordin.* | *Magdeburgi,* | *Sumtibus* | *Hæredum JOHANN. FRANC. Bibliop.* | *ANNO M. DC. XXX*[2].

In recht naiver Weise wird bei der Widmung an die Abgesandten der Städte, die Baryphonus in der schmeichelhaftesten Weise anredet, zum großen Theil wörtlich das herübergenommen, was er in der ersten Ausgabe dem Stiftssenior in Halberstadt gegenüber sagte[3].

---

[1] 6 Bogen kl. 8°. und ein Bogen Titel Widmung, Vorrede, Inhaltsangabe u. Peter Conrad's Distichen auf Baryphonus, Gräfl. Bibl. zu Wernigerode. Die Widmung ist zu Quedlinburg den 29. Sept. *prop rid. Kal. Oct. D. Michaeli sacrarum* 1615 datirt.

[2] Abgesehen von der langen Vorrede, Widmung, Druckfehlerverzeichniß und 31 Seiten Tonleitern u. s. f. am Schluß 243 Seiten klein 8°. Herzogl. Bibl. zu Wolfenb., Mus. 2. 18, Auch auf der Königl. Bibliothek zu Berlin. *Fétis bibl. un. des mus. I, 260* sagt nach Lipenius, eine — oder die — Ausg. v. 1630 sei zu Leipzig erschienen. Eine von demselben Bibliographen erwähnte Ausg. der Plejaden »Copenhagen 1615« hält F. für irrthümlich.

[3] Die 2. Aufl. ist von Baryphonus Bl. 6b *Quedlinburgi e Museo meo VI Kal. Martii* (24. Febr.) 1630 getagzeichnet.

Digitized by Google

Außer dem Texte ist die Vorrede durch eine lange stockgelehrte Ausführung über die heilige Siebenzahl vermehrt.

Alles Mühen und Ringen des gelehrten Künstlers nach einer Besserung seiner Verhältnisse blieb vergeblich. Er mußte in seiner beschränkten Stellung in der unsäglich unglücklichen Zeit des großen deutschen Krieges bis an sein Ende ausharren. Wenige Jahre nach endlich wiederhergestelltem Frieden starb er, 74 Jahre alt, in den ersten Tagen des Jahres 1655 und wurde am 7. Januar zu S. Benedicti beigesetzt[1]. Der Kirchengehalt des Sterbejahres wurde seiner ihn überlebenden Frau bewilligt, doch wurden die Grabstättegelder davon berechnet[2].

Ein gleiches Mißgeschick, wie über seinen persönlichen Erfahrungen waltete auch über den Geisteserzeugnissen des tüchtigen und fleißigen Tonkünstlers. Der tief studirte Theoretiker, den Männer, wie Seth Calvisius, Heinrich Schütz, Michael Praetorius, Heinrich Grimm hoch schätzten, den seine Freunde als eine Leuchte der Tonkünstler bezeichneten[3], hat kaum das eine oder andere Mal eine Probe aus dem Schatze seines Könnens und Schaffens selbst ans Licht geben können. Wiederholt hat er sich der Hilfe von Freunden, wie Grimm und Praetorius, zu bedienen versucht.

Als erste in Druck gegebene Schrift soll von ihm eine Anleitung zur Tonkunst (*isagoge musica*) zu Magdeburg im Jahre 1609 erschienen sein. Wir kennen diese Schrift, von der Forkel annimmt, daß sie die erste Auflage der Singekunst oder *Ars canendi aphorismis succinctis descripta et notis philosophicis, mathematicis, physicis et historicis illustrata* Leipzig 1630 4°. sei[4], nur aus ihrer Erwähnung bei Forkel und Anderen. Fétis meint, es sei die bei Mich. Praetorius angeführte *Isagoge musico-theoretica, ex fundamento mathematico coram ratione et sensu judicium proportione et monochordo exercentibus producta in gratiam Petri Conradi φιλομούσου*[5].

---

[1] *Henr. Baryphonus Cant. aet. 74*, ist in die kirche begraben *d.* 7. Kirchenbuch von *S. Benedicti* zu Quedl. nach gütiger Mittheilung von Dr. A. Düning Quedl. 17. Nov. 1889.

[2] Schmidt, Gesch. d. Benediktikirche I, § 20. Ebenfalls von Herrn Dr. Düning freundlichst mitgetheilt.

[3] *E multis ergo BARYPHONUS paucula promens*
Multum meretur laudis, imò plurimum;
Fontibus eque sacris mysteria Musica pandens
Dicitur olim Musicorum Phosphorus.
Der Pfarrer Peter Conradi zu Gatersleben vor der 1. Ausg. der Plejaden Bl. 8.

[4] Bei *Draudius, bibliotheca classica.*

[5] Des in der vorvorigen Anm. genannten befreundeten Pfarrers zu Gatersleben, eines geborenen Wismarers.

Digitized by Google

Dabei ist nur zweierlei auffallend: Ist die *isagoge musica* schon 1609 erschienen, so konnte doch Baryphonus uns nicht wohl, wie er es 1615 in der Vorrede zu den Plejaden wiederholt thut[1], die letztere Schrift als Erstlingsfrucht (*præmetium*) seiner kaum seit vier Jahren begonnenen bezüglichen Thätigkeit[2] bezeichnen. Und wenn es dieselbe Arbeit ist, welche Praetorius aufführt, so ist dies wieder befremdlich, weil diesem nur Schriften des Baryphonus vorlagen, die nach 1615 noch zu veröffentlichen waren.

Übrigens lagen schon um jene Zeit wohl alle die ungedruckt gebliebenen Schriften vor, die der befreundete Musiker Michael Praetorius in Wolfenbüttel, fünfzehn an Zahl, im dritten Bande seines zwischen 1615 und 1619 erschienenen *syntagma musicum* 227f. aufführt. Baryphonus kündigt die meisten davon, wenn auch mit unvollständigem Titel, schon 1615 in seinen *Plejades musicae* an, und da jenes Werk des Praetorius nicht lange darnach erschien, so kann er die Handschriften auch nur um diese Zeit erhalten haben.

Es war wieder ein Zeichen von seiner gedrückten Lage, wenn Baryphonus es nicht wagen konnte, in Quedlinburg und ohne den Namen und Schutz eines auswärtigen Meisters seine Arbeiten herauszugeben. Dem Praetorius gefielen aber diese Schriften sehr wohl und er glaubte, daß mit denselben nicht nur Anfängern und Schülern, sondern auch wissenschaftlichen und ausübenden Musikern »merklich gedient sein werde«. Aber daran, daß er sie mit göttlicher Verleihung zum gemeinen Besten zum Druck beförderte, hinderte ihn nicht nur sein im Jahre 1621 erfolgter Tod, sondern auch die Zeitumstände waren und wurden hierfür immer ungünstiger. Außer den »Plejaden« und der »*isagoge musica*« traten nur noch die *institutiones Musico-theoreticae* Leipzig 1620 und die Singekunst: *ars canendi* Leipzig 1626 und 1630 ans Licht[3]. Nach Matthesons »Forschendem Orchester« wird dazu noch eine *epistola ad Schulzium* gefügt[4]. Daß er die Quellen seiner Kunst auch bei den italienischen Meistern aufsuchte, zugleich, daß er die italienische Sprache beherrschte, beweisen seine Übersetzungen von Schriften des Bolognesers Johann Maria Artusi. Bezeichnend für ihn und seine Zeit ist es aber auch, daß er, um den Italiener seinen Landsleuten zugänglich zu machen, ihn nicht ins Deutsche, sondern ins Lateinische übersetzte.

Überhaupt herrscht bei ihm bei aller Gediegenheit die steife

[1] In der Vorrede und in der Widmung an v. d. Schulenburg.
[2] *praefatio: tiro sum, qui vix quadriennium hoc stadium curro.*
[3] v. Dommer in der Allg. D. Biogr. 2, 113.
[4] Vgl. Jöcher, Gel.-Lex. 1, 835.

Digitized by Google

zopfig gelehrte Form jener Zeit. Näher verfolgen konnten wir dies an den von uns in beiden Ausgaben von 1615 und 1630 durchgesehenen *Plejades musicae*. Die Plejaden, das Siebengestirn, sind wegen der heiligen, auch bei den altklassischen Völkern bedeutsamen Siebenzahl gewählt. Wie Hermes die Leier mit sieben Saiten bespannte, so will er die Tonkunst in sieben Abschnitten (Plejaden) und jeden wieder in sieben Punkten oder Fragen behandeln. Mit Recht bemerkt Fétis, daß dies eine willkürliche Zahlenwahl sei.

Von den einst in des Praetorius Händen befindlichen Schriften des Baryphonus ist wohl am meisten der Verlust der musikgeschichtlichen, wie des *catalogus musicorum tam priscorum quam recentium, historia veterum instrumentorum musicorum* und der *dissertatio de modis musicis e veterum et recentiorum tam Græcorum quam Latinorum et Italorum monumentis excerpta et in lucem edita in gratiam philologorum et musices amantium* zu bedauern.

Es wäre entschieden eine irrige Vorstellung, wenn wir glaubten, daß in den Schriften, die uns Praetorius aufführt und den wenigen im Druck erschienenen des Baryphonus musikalisch-litterarisches Schaffen beschlossen läge. Jene Schriften lagen alle oder doch fast alle ums Jahr 1615 bereits vor; Baryphonus aber lebte und wirkte darnach noch nicht weniger als etwa vierzig Jahre.

Vor allen Dingen aber dürfen wir uns den Quedlinburger Stadtmusikus nicht bloß als theoretischen Musiker denken. Er war und hieß Kantor oder Sänger, und zwar Bassist; denn mag er bei der schon im Alter von 22 Jahren erfolgten Annahme seines Gelehrtennamens denselben auch an den angestammten Familiennamen angelehnt haben, er bezeichnet doch den Baßsänger.

So sehr nun auch seine für die Schule und für bürgerliche und kirchliche Feiern während seiner 48jährigen Amtszeit gefertigten Kompositionen durch die Geschicke der traurigen Zeit und die Sorglosigkeit und Verständnißlosigkeit der Menschen verloren gegangen sein mögen, so wissen wir doch, daß er bereits 1606, also im Alter von 25 Jahren, einen dreistimmigen Gesang komponirte, der dem Seth Calvisius wohlgefiel und in dem er bereits den geförderten Meister der Harmonik erkannte. Daß er im strengen alten Stile kontrapunktisch durchkomponirt war, würden wir schon aus dem, was wir über Baryphonus als Theoretiker wissen, folgen; des Calvisius Urtheil zeigt es uns noch deutlicher[1]. Dieser angesehene

[1] In einem Briefe vom Jahre 1606 (vgl. 1630er Ausgabe der *Plejades musicae* Bl. 7a): *Placuit mihi tuum tricinium, et video te non tironem sed exercitatum esse in huiusmodi harmoniis condendis. Ego sic statuo neminem futurum bonum melopoëtam,*

Digitized by Google

Theoretiker erklärt von Baryphonus, er kenne keinen, der es soweit in der Tonkunst gebracht, wie er, er wünscht ihm Beharrlichkeit und Glück im Fortschreiten auf der betretenen Bahn[1].

Obwohl die gegenwärtige Mittheilung einiges Licht in den Lebensgang des merkwürdigen Musikers hineinbringt, so ist doch zu erhoffen, daß nach erfolgter Ordnung des Quedlinburger Stadtarchivs und durch Benutzung der Kirchenrechnungen der S. Benedictikirche daselbst noch manche Auskunft über die fast halbhundertjährige Thätigkeit desselben in jener Stadt zu gewinnen ist.

---

nisi qui se frequenter exercuit in omni genere fugarum. Haec enim exercitatio laboriosior efficit tandem, ut consonantiae quaevis accommodatissimae se ultro offerant.

[1] *Neminem novi, qui adeo feliciter in Musicis profecerit, ac tu mihi videris. Precor tibi constantiam et felicitatem progrediendi.*

Digitized by Google

Das Non moriar aus Luther's „schönem Confitemini".

Von

R. von Liliencron.

Es ist eine bekannte Thatsache, daß Luther 1530 von der Koburger Feste aus, wo er sich während des Augsburger Reichstages aufhielt, Senfl um einen mehrstimmigen Satz über einen Antiphontext bat, und daß Senfl ihm diese Bitte erfüllte. Aus dem oft gedruckten Luther'schen Briefe an Senfl vom 4. Oktober 1530 (De Wette, Luther's Briefe T. 4 S. 180 ff.) gebe ich hier nur den auf die Antiphon bezüglichen Abschnitt: *Ad te redeo et oro, si quid habes exemplar istius cantici »In pace in id ipsum« mihi describi et mitti cures. Tenor enim iste a juventute me dilectavit et nunc multo magis, postquam et verba intelligo. Non enim vidi eam antiphonam vocibus pluribus compositam. Nolo autem te gravare componendi labore, sed praesumo te habere aliunde compositam. Spero sane finem vitae meae instare, et mundus me odit, nec ferre potest: ego rursus mundum fastidio et detestor; tollat itaque animam meam pastor optimus et fidelis. Idcirco hanc antiphonam jam coepi cantillare, et compositam cupio audire. Quod si non habes, aut non nosti, mitto hic suis notis pictam, quam vel post mortem meam, si voles, componere potes.*

Matthäus Ratzenperger (Allg. D. Biogr. Bd. 27 S. 372 ff.) schreibt in seiner Geschichte Luther's (herausg. von Neudecker, 1850, S. 59): »Weil nun Lutherus In seinen anfechtungen und traurikeit befunden, Das er durch die Musicam vieler großer schwermut ist entlediget worden, schrieb er an Ludwig Senftlin, furstlichen Beyerischen Capellmeister und bat ihn, das er Ihm diesen text: *In pace in id ipsum dormiam et requiescam* komponiren wollte, welches er auch gethan«.

Außer diesem *In pace in id ipsum* (Psalm 4 V. 9) welcher im Officium öfters vorkommt, als Antiphon 8° *tono* z. B. am Charsamstag

Digitized by Google

Ad matutinam in primo nocturno[1], schickte Senfl aber noch eine 2. Komposition an Luther. Selnecker sagt in seiner *Histor. oratio* vom Leben Luther's (vor der Leipziger Ausgabe der Tischreden vom Jahr 1581): »Es hat auch Lutherus zu Koburg das güldene und himlische Poëma, welches er selber genennet hat das schöne Confitemini, geschrieben, in welchem er als ein Symbolum den Verß gebraucht hat, *Non moriar*, Ich werde nicht sterben sondern leben, und des Herren Werck verkündigen, welchen Verß sampt den worten *in pace in id ipsum* etc. ihm der weltberühmte Ludovicus Senfel, des von Beyern Componist mit etlichen stimmen componirte vnd schenckte auff seine Bitte vnd beger. Ist jhm derhalben Senfel auch allezeit lieb gewest«.

Ebenso berichtet Mathesius in seiner 9. (8.?) Predigt über Luther's Leben (ich citire nach Winterfeld, Ev. Kirchenges. I S. 176). »Denn weil jm der Satan und die meiste Welt nach leib, leben und seel trachten, ergreift er mit lebendiger zuversicht den schönen Vers *Non moriar sed vivam et narrabo opera domini* und ist bei sich in krafft des Geists und Gotts wort auffs aller gewißte, die Rechte des Herrn werde zu Augsburg in allenthalben den sieg wider alle Pforten der Hölle gewißlich erhalten .... Diesen wunderschönen Vers hat er mit seiner eigenen Hand ime an alle Wende hingeschrieben und die Antiphon *in pace in id ipsum* oftmals gesungen«. Und weiter hin: »Mein (d. h. des Mathesius) gut Freund Senfl, der mir durch den Pfarrer zu Brück viel lieblicher Psalmen geschickt, willfahrt mit Freuden D. Luthern und schickt ihm die schöne Mutetten Das *Non moriar* und Respons *in pace in id ipsum*«.

Wenn Luther unter dem 1. Januar 1531 durch Hieron. Baumgärtner in Nürnberg an Senfl ein Kistchen mit Brief und Büchern als *signum gratitudinis* sendete (De Wette l. c. T. 6 S. 129) so war dies ohne Zweifel der Dank für die beiden Kompositionen. Das *Non moriar* ist der 17. Vers des 118. (117.) Psalms: *Confitemini Domino quoniam bonus, quoniam in saecula misericordia ejus* (Luther: Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich.)

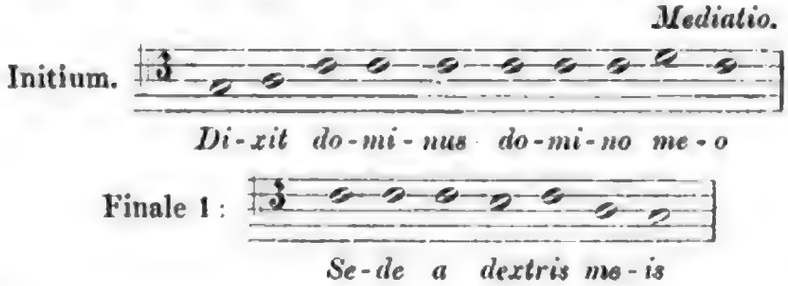
Auch auf die Wand der Koburger Feste schrieb Luther dies sein Symbolum *Non moriar* und zwar mit der liturgischen Melodie. Darüber berichtet Andr. Poach (s. Allg. D. Biogr. B. 26 S. 325 ff.) in seinem Buch »Vom Christl. Abschied aus diesem sterblichen Leben des lieben theuren Mannes Matthei Ratzenberger's« 1559, auf Bl. D f.[1]: »Nach essens bin ich wider zu jm kommen, da hab ich jm den Spruch aus dem schönen Confitemini (Ich werd nicht sterben,

[1] Nach gütiger Mittheilung meines verehrten Freundes Bäumker.

Digitized by Google

sondern leben, vnd des HERRN werck verkündigen, Der HERR züchtiget mich wol, aber er gibt mich dem Tod nicht) fürgelesen, sampt der Auslegung D. Martini Lutheri seliger gedechtnis vber dieselben Vers, Welches der rechte kern ist Göttlichs Trosts, vnd zu lang zu erzelen. Wer dazu lust hat, der mag es daselbst lesen. Nach solcher fürgelesener Auslegung widerholte ich den Text lateinisch, *Non moriar sed vivam et narrabo opera Domini.* Da sprach er, ja, das ist vnser rechter Trost, Mit dem Text, *Non moriar, sed vivam etc.* hat sich D. Martinus Luther auch getröstet in seiner anfechtung, da der Reichstag war zu Augsburg Anno 1530, Vnd sich etliche auff dem Widerteil hören liessen, Sie wolten gut vnd blut daran setzen, die Lutherische Lere auszurotten. Es hat auch (sprach er weiter) D. Martinus zu derselben zeit zu Coburg auff dem Schlos in einer Stuben dieselben Vers *Non moriar etc.* mit eigner Hand an die wand geschrieben vnd die Noten darüber, Solchs hab ich noch Anno 1550 selbs gesehen, vnd mit meiner hand darunter geschrieben, *Dextera Domini fecit virtutem*, Darbey wil ich durch Gottes gnad bleiben. Vnd als er das gesagt, fieng er an mit heiser stim, als ein schwacher vnd kranker, doch mit freudigem Geist, frölichem gesicht und geberden, zu singen« (folgen die Noten) »Solches hab ich hernacher in seinem Psalter verzeichnet funden. So höre ich auch, das es noch heutigs tags zu Coburg auff dem Schlos in der Stuben gegen dem höltzlin hinaus, welches man den Hayn nennet — — — geschrieben stehen sol an der wand auff folgende weis« (folgt die ganze Inschrift). Die liturg. Mel. lautet[1]:

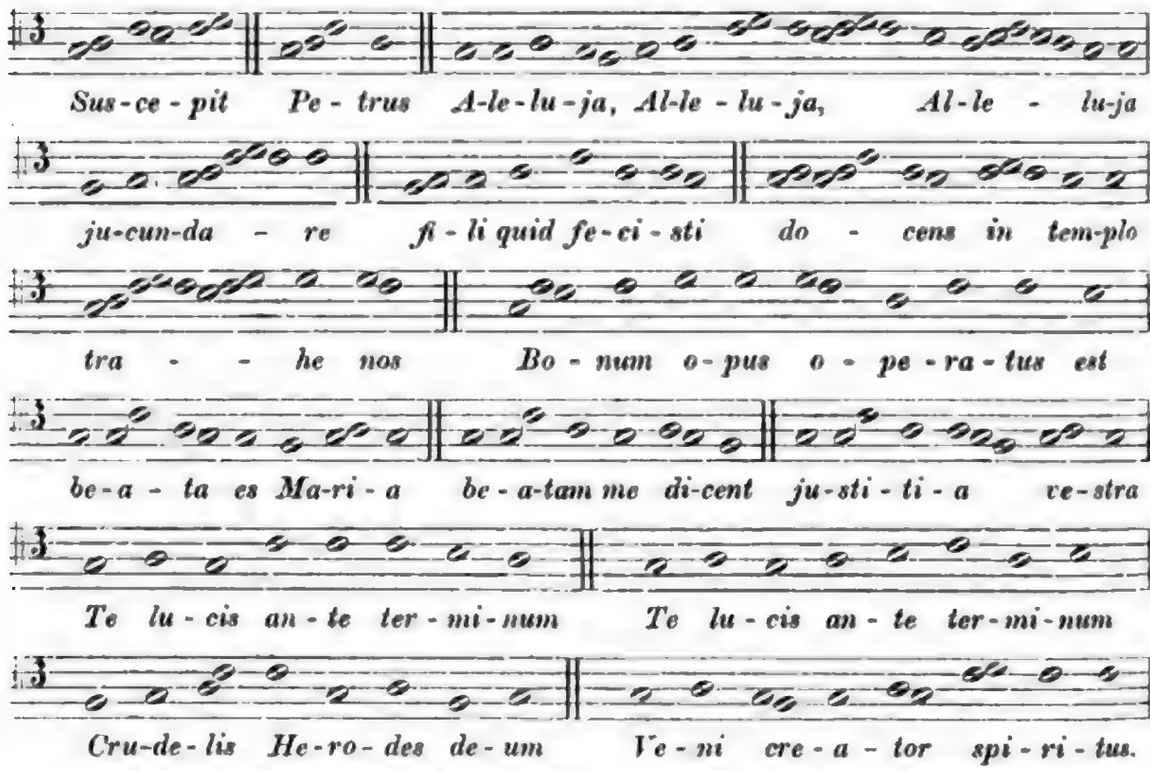
Das ist eine Melodie im 8. Ton und zwar ruht sie auf den melodischen Gängen des 8. Psalmentones und dem sich daran anschließenden 8. Ton der Cantica. Der Psalmenton lautet:



[1] Die Abschrift und das Faksimile der unten mitgetheilten Melodie danke ich der Güte des Herrn Oberbibliothekars Schnorr v. Carolsfeld in Dresden.

Für die Kantiken ist das Initium etwas reicher ausgeführt:

Es sind das eben die dem 8. Ton charakteristischen Tonfolgen, aus denen in zahllosen Variationen die Melodien gebildet wurden: z. B.:



In ähnlicher Weise ließen sich leicht die weiteren Tonfolgen der Melodie des *Non moriar* in mannichfaltigen Abwandlungen, unter denen doch immer der Grundtypus durchklingt, nachweisen. Dies ist aber nur eine von mehreren typischen Formen, in denen der 8. Ton erscheint. Wie sich diese Melodie auf der Oberquarte *G—c* der Tonart (mit dem Umfang *F—e*) bewegt, so bewegt sie sich anderwärts auf der Unterquinte *C—G* oder auf der ganzen Oktave (mit dem Umfang *C—e*) oder im engeren Umkreis um die Finale *G*, wobei dann, wie in den obigen Beispielen stets gewisse Tonfolgen als das Charakteristische vorklingen. Es ist musikgeschichtlich lehrreich, dies zu verfolgen, weil man daran erkennt, wie sehr im Alterthum und zwar bis ins 16. Jahrhundert herab die Melodiebildung von dem in den Tonarten gegebenen Material abhängig war. Den viel gebrauchten 8. Ton, der trotz der Finale *G* doch im allgemeinen Eindruck der jonischen, d. h. unserer Durtonart nahe steht, liebte auch Luther besonders. Er sagte einmal (Tischreden, vgl. Rambach l. c. S. 200:

Digitized by Google

»Ich halte wenn David jetzund aufferstünde von den Todten, so würde er sich sehr verwundern wie doch die Leute so hoch wären kommen mit der Musica Sie ist nie höher kommen, denn jetzt« (Luther meint mit dieser sehr treffenden Bemerkung die in der Figuralmusik entwickelte kontrapunktische Kunst) »Wenn David wird auf der Harfen geschlagen haben, so wird's gangen sein als das *Magnificat anima mea dominum in 8vo tono*, denn David hat schlecht ein Dekachordon gehabt«, das meint eine Harfe von 10 Saiten, diatonisch gestimmt auf die Töne *C—e*, in deren schönster Tonart, der 8., David choraliter gespielt haben möge. Das Magnificat 8. Tones ist eben die oben besprochene Melodie.

Bekannt ist ein 5stimmiger Satz über das *Non moriar*, der in Johann Walther's Gesangbuch von 1544 und 1551 und in seinem Kantional von 1545 gedruckt ist, sich aber handschriftlich schon in dem von O. Kade herausgegebenen »Luthercodex« findet, und der nach Kade's Ansicht ohne Zweifel von Joh. Walther selbst herrührt. Dagegen ist der Senfl'sche Satz bisher nicht aufgefunden worden. Ich glaube ihn in einer Quelle entdeckt zu haben, wo man ihn allerdings nicht suchen, sondern nur durch einen glücklichen Zufall finden konnte, nämlich als Chorgesang in Greff's Drama Lazarus.

Joachim Greff, wie Scherer (Allg. D. Biogr. Bd. 9 S. 624)[1] sagt, der älteste Schauspieldichter aus Luther's Kreis und der eifrigste Agitator für die geistliche Dramatik, hatte seit 1529 in Wittenberg studirt und blieb fortwährend mit Luther, Melanchthon und ihrem Kreise in engsten Beziehungen. Hauptsächlich durch Melanchthon's Schwiegersohn Georg Sabinus (Allg. D. Biogr. Bd. 30 S. 107) zur Dramatik angeregt, verfaßte er, während er seit 1533 als Schulmann in Halle, Magdeburg, Wittemberg und Dessau thätig war, eine Reihe von Dramen. 1545 erschien sein Lazarus, eine deutsche Umdichtung des *Lazarus redivivus* seines Freundes Sapidus. Das Original hat keine Chöre, Greff fügte sie hinzu und zwar eigenthümlicher Weise lateinische Chorgesänge. Für die Ausführung giebt er folgende Anweisung:

»Darumb wen nu die personen in der Action, ein itzliche in jre Scenam gangen ist, so sol man erstlich anheben zu singen für dem Prologe die Mutet, *Haec dicit Dominus VI vocum* darin der Vagant furet den text, *Circumdederunt me dolores mortis etc.* Darnach auff

[1] Die Melodie, wie sie von Rambach, »Über Dr. Martin Luther's Verdienst um den Kirchengesang« 1813 S. 207 aus abgeleiteter Quelle mitgetheilt wird, ist gänzlich entstellt, wie man auf den ersten Blick sieht.

Digitized by Google

den *primum actum*, *Si bona suscepimus V vocum Philippi Verdelothi*[1]. Auff den *secundum Actum*, die Mutet oder Respons *In pace simul dormiam* der sind nu viel, nemlich, Ludovicus Senffel hat kostliche gesetzt, mit VI und IIII stimmen. Auff die dritte *scenam tertij Actus* las man das volck auch einmal singen, nemlich, das lied, Aus tieffer not etc. Darnach auff den *tertium Actum*, sol der Chor wider singen, *Media vita*, der sind nu auch sehr viel. Ludovicus Senffel hat wol schir das lieblichste gemacht, meinem gehör nach, Ist nemlich dieses da der Deutsche text drein gehet, Mitten wir im leben sind etc. vnd ist funffstimmicht. Auff die erste *Scenam quarti Actus* sol denn das volck drauff singen, denselben Deutschen text, Mitten wir im leben, Nemlich, wenn man den Lazarum daher zum grabe tregt. Und ob man gleich für dem grabe ein weile stehen und verharren mus, das schadet nicht, so lang bis der gesang aus ist. Denn die klagrede der beider schwestern, sol allerersten angehen, wenn dasselbige lied gar geendet ist, Darauff sollen sie denn Martha vnd Magdalena anheben zu reden vnd vnder dem gebet des Nicodemi, wie er selbs anzeiget, legen sie jn, den Lazarum erst ins grab. Weiter nu auff den ersten Epilogum sol abermal das volck singen, als nemlich mit fried vnd freud etc. Auff die vierde *Scenam Actus quarti*, sol man singen, *Ego sum resurrectio et vita*, ein gutes kurtzes stuck Johannis Walteri, ist *IIII vocum*[2]. Auff die achte *Scenam quinti Actus*, die Mutet, *Videns dominus flentes sorores Lazari*, welchs auch *IIII vocum*. Auff die allerletzte *Scenam*, den lateinischen Psalm, *Dilexi IIII vocum* Vnd auff den allerletzten *Epilogum*, *Non moriar sed viuam D. Martin Lutheri IIII vocum* aus seinem schönen Confitemini. Dasselbig stücklein weils kurtz vnd nicht so gar gemein ist, hab ichs alhie an diese Action auch mit drucken lassen.... Folget, *Non moriar sed viuam D. M. L.*«[3]

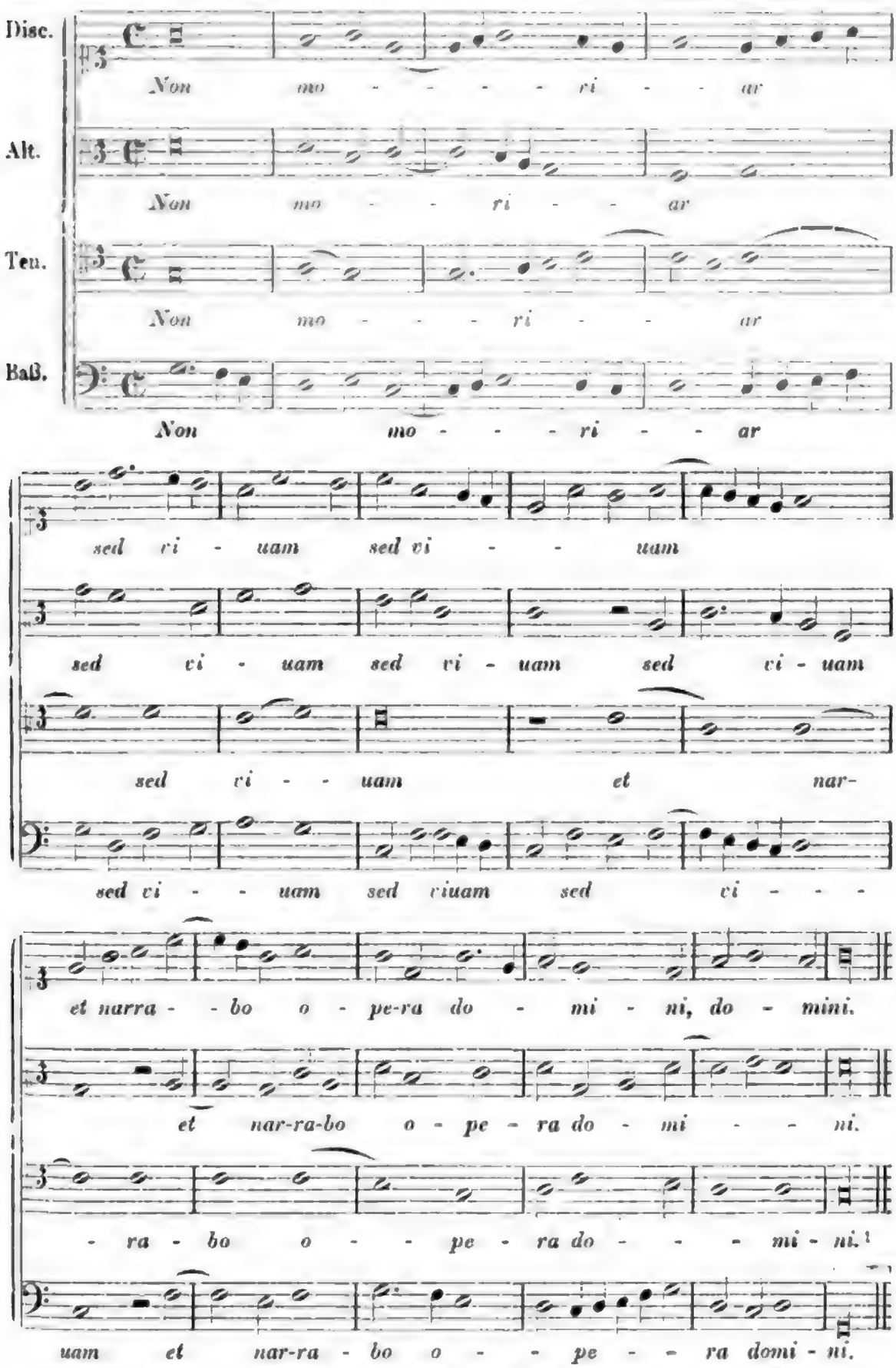
---

[1] Vgl. dazu H. Holstein, Die Reformation im Spiegelbild der dramat. Litteratur des 16. Jahrh. S. 48 ff. und überhaupt im Index s. v. Greff.

[2] Seit 1532 öfter gedruckt; s. Eitner, Bibliographie d. Musikwerke des 16. u. 17. Jahrh. S. 903.

[3] Gedruckt bei Rhaw, 1538. Eitner l. c. S. 919. Auch im Lutherkodex.

Digitized by Google



[1] Bei Greff natürlich in Einzelstimmen gedruckt.

Digitized by Google

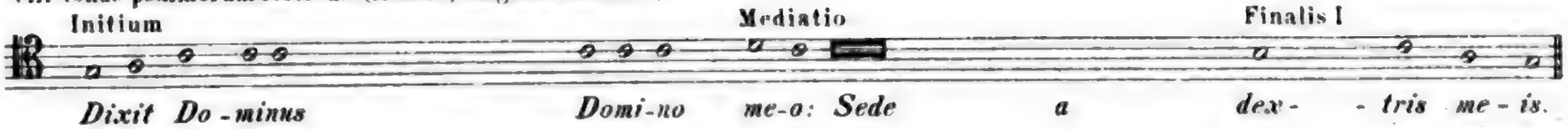
Daß es sich hier um eben dasjenige *Non moriar* handelt, von dem die oben mitgetheilten Stellen reden, geht schon aus der Anführung des Luther'schen »schönen Confiteminі«, als der Quelle hervor. Bestätigt wird es dadurch, daß die liturgische Melodie der Koburger Wandinschrift den Tenor des Satzes bei Greff bildet, nur daß sie hier mensuriert, in einigen Stellen ein wenig abgewandelt und im dritten Takt um 2 Fülltöne vermehrt ist.

Wenn man Greff's Worte ganz buchstäblich nimmt, so besagen sie eigentlich, daß der 4stimmige Satz Luther's eigene Arbeit sei. Konnte Luther zu 3 Stimmen eine 4. setzen, wie wir aus seinem Brief aus denselben Koburger Tagen über ein dort gefundenes altes Lied sehen, mit dem sich Luther einen Scherz machte, so konnte er wohl auch einen vollständigen vierstimmigen Satz schreiben. Dem stände auch seine oft angeführte Äußerung über eine Komposition Senfl's: so etwas könnte er (Luther) nicht machen, keineswegs entgegen; denn nach vernünftiger Interpretation heißt das doch nicht, daß Luther überhaupt nicht kontrapunktiren könne, sondern nur daß er so schön und kunstfertig, wie der Meister Senfl, nicht zu schreiben vermöge. Da ich z. B. nicht malen kann, wohl aber, um mit Greff zu reden, »nach meinem Gehör!« Klavier spielen, werde ich doch nicht etwa vor einem Makart'schen Bilde sagen: so etwas könnte ich nicht malen! wohl aber beim Anhören eines von Bülow vorgetragenen Konzertes: das könnte ich nicht nachmachen. Indessen ist mir angesichts der oben mitgetheilten Nachrichten doch glaublicher, daß es sich anders verhält und daß wir hier eben den Satz des *Non moriar* vor uns haben, den Luther für sein »schönes Confiteminі« von Senfl zwischen dem 4. Oktober 1530 und 1. Jan. 1531 erhielt; sei es nun, daß Greff sich nur ungenau ausdrückte oder daß er selbst wirklich nicht genau darum Bescheid wußte.

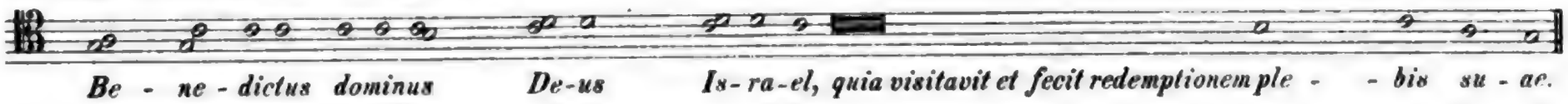
Den erheblich in die Breite ausgeführten Walther'schen Satz will ich hier nicht mittheilen, da er ja leicht zugänglich ist. Ich gebe aber eine Zusammenstellung der sämmtlichen Tenöre: den festiven 8. Psalmenton, den 8. Ton der Cantica, die Luther'sche liturgische Melodie, den Senfl'schen und den Walther'schen Tenor, um die Entwickelung der Melodie und ihren Zusammenhang mit dem Typus des 8. Tones, wie er in dem betr. Psalmenton ausgeprägt ist, klar vor Augen zu stellen. Dem Walther'schen Tenor liegt, wie man leicht sieht, nicht der Senfl'sche Tenor, sondern, wie diesem selbst, die liturgische Melodie zu Grunde:

Digitized by Google

VIII tonus psalmorum festivus (Haberl, Magister choralis).

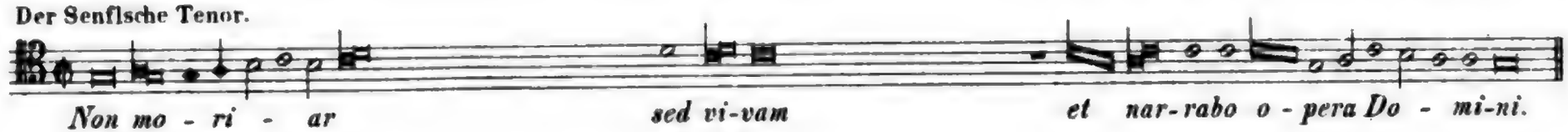


VIII tonus canticorum (Haberl, Mag. chor.).

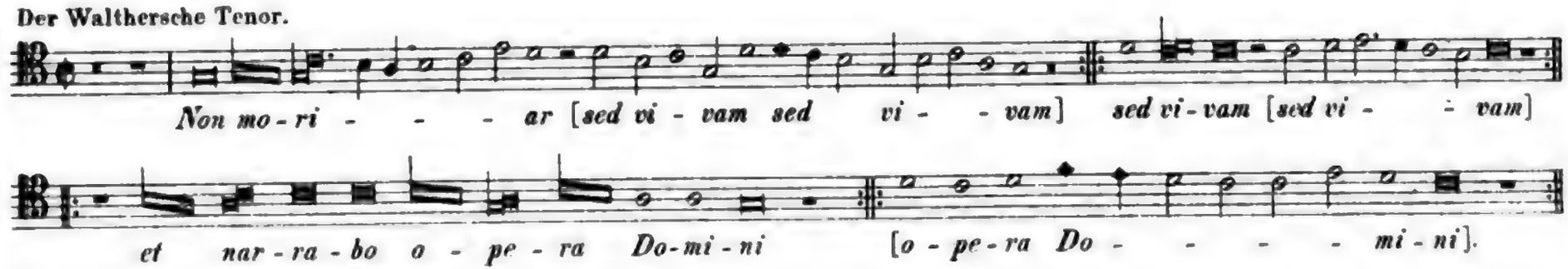


Die Luthersche Wandinschrift.

Der Senflsche Tenor.



Der Walthersche Tenor.



Digitized by Google

Was aber ist eigentlich unter dem Luther'schen »schönen Confitemini« zu verstehen, dem »güldenen und himlischen Poëma«, welches er auf der Koburger Feste »schrieb«, wie Selnecker sagt? Wenn ich die obigen Nachrichten darüber zusammen fasse, so scheint mir, es sei damit ein von Luther zusammengestellter deutscher Vespergottesdienst gemeint, in dem das *Non moriar* und der »Respons« *In id ipsum* als Chorgesänge verwendet wurden; ersteres natürlich als Antiphon zu Psalm 118, dem (wie in der Vorlesung Poach's) als Ansprache des Liturgen die Luther'sche Auslegung dieses Psalms folgte. Daß Luther auch in deutschen Gottesdiensten den Chor lateinisch singen ließ, ist ja bekannt. Gerade dies mag Greff veranlaßt haben, in seinem geistlichen Drama, in dem ja die Zuschauer, die offenbar mit dem »Volk« gemeint sind, als Gemeinde auch deutsche Kirchenlieder singen, ebenso zu verfahren. Vielleicht weiß aber ein Lutherforscher das »schöne Confitemini« richtiger zu deuten.

Digitized by Google

Kritiken und Referate.

P. Piel, Harmonie-Lehre. Unter besonderer Berücksichtigung der Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zunächst für Lehrer-Seminare bearbeitet und herausgegeben. Op. 64. Düsseldorf, L. Schwann. 1889. 8.

Über ein neues Lehrbuch der Musiktheorie einen verständnißvollen und gerechten Bericht zu erstatten, bleibt so lange eine schwer zu lösende Aufgabe, als wir nicht im Besitze einer grundlegenden Geschichte der musikalischen Theorie sein werden. Mit dieser hätten wir ein Korrektiv für alle Willkür, alle Begriffsverwirrung, alle Projektenmacherei in der Hand; Autor und Kritiker würden auf dem gemeinsamen Boden allgemein gültiger Definitionen und Grundsätze stehen, und so manche tüchtige Kraft, die sich jetzt zersplittert und die herrschende Verwirrung nur vergrößert, würde nutzbar und fruchtbringend sich verwerthen können Wie die Sache heute liegt, sieht sich jeder ernst Denkende und Lehrende vergeblich nach einer Freundeshand um, in welche er rückhaltlos zu gemeinsamer Arbeit einschlagen könnte; er sieht sich im Gegentheil ganz darauf angewiesen, die Schöpfung von Vorne wieder anzufangen, und wie oft ohne besondere Schöpfergabe. Die Jugend, jedes gesunden dogmatischen Haltes entbehrend, setzt das Geschäft eigener Erfindung auf dem Gebiete ewiger Naturgesetze geschäftig fort, und das Ende ist eine heillose Sprachenverwirrung, der zufolge selbst Solche, die innerlich übereinstimmen, in Streit und Hader sich verstricken.

Wenn irgend ein Werk, das mir in letzten Jahren in die Hände fiel, sich möglichst von diesem Erbübel frei zu halten trachtet, so ist es das mir vorliegende Buch von P. Piel. So viel Besonnenheit und Tüchtigkeit, eine solche Meisterschaft in Komprimirung und Ordnung des Lehrstoffes ist mir noch kaum bei einem Autor unserer Zeit begegnet; je gedrängter die Darstellung ist, auf um so breiterer und tieferer Basis ist sie gegründet. Wohl leidet auch dieser Autor hie und da unter dem Mangel eines überall gültigen Handwerkszeuges, welches in gleicher Form und Verwendung in Aller Händen wäre; sehr zu loben ist aber die weise Bescheidenheit, mit welcher er auf das sonst übliche Heilmittel verzichtet, diesen Mangel rasch durch eine möglichst neuartige Methode zu ersetzen; er ordnet Bekanntes und Bewährtes zu übersichtlichen Gruppen, ohne je das nähere Ziel seines Lehrbuches aus den Augen zu verlieren, vermeidet alles physikalisch-ästhetische Raisonnement, und giebt überall brauchbare Lehrsätze, die allerdings ganz ohne Zuthat und Ergänzung des mündlichen Vortrages für begabtere Schüler nicht überall genügen würden. Mit welcher Sicherheit kann aber das lebendige Wort auf seinen Sätzen fußen! Nirgends durchquert er diese unmittelbare Arbeit des Lehrers, an

keinem Punkte hätte dieser ihm das Pensum zu korrigiren und dadurch den Schüler — wie das so oft geschehen muß — um Vertrauen und Respekt zu bringen.

Einem solchen Werke gegenüber wäre es gerade von Seiten eines Musikers und Lehrers mehr wie Undankbarkeit, wollte er sich bei kleinem Detail kritisch ausbreiten. Es ist nichts leichter, als selbst in einem so tüchtigen Werke einzelne Stellen aufzugreifen, wo etwa eine Definition präziser hätte gegeben werden können, oder hie und da eine mehr auf den Grund gehende Motivirung gewünscht werden könnte, oder gar in den Notenbeispielen manchmal an Stelle der bloßen Richtigkeit die Schönheit zu setzen wäre. Dies traurige Geschäft überlasse ich berufeneren Federn; ich freue mich voll und ohne Rückhalt über das Buch, seine Tendenz, seine Gestaltung. Was speziell die Notenbeispiele angeht, kenne ich kaum ein Lehrbuch, welches so sorgsam in der Auswahl vorgeht; was der Autor in der Vorrede verspricht, hält er gerade in diesem Punkte mit großer Gewissenhaftigkeit; und wie schwer dies durchzuführen ist, weiß Jeder, der in gleicher Lage war.

Dem eigentlichen Hauptzweck des Lehrbuches, den Anforderungen für das kirchliche Orgelspiel zu dienen, widmet der Verfasser natürlich einen großen Raum: dabei ist aber die Ökonomie des Buches nirgends verletzt; das Tempo des Vortrages bleibt ein und dasselbe, und dies muß ich geradezu als meisterhafte schriftstellerische Leistung anerkennen. Bedenkt man, daß von dem Schüler eines Lehrer-Seminars, für welchen das Buch zunächst bestimmt ist, nicht zu verlangen ist, daß er eine sehr ausgesprochene und ins Allgemeine und Große gehende Begabung mitzubringen hat, so kann man wohl behaupten, daß man ihm das Nothwendige kaum in besserer Form bieten kann, wie es Piel gethan hat; der Abschnitt über Begleitung des Kirchenliedes träufelt auch dem Minderbegabten unversehens den geläutertsten Geschmack ein, den sonst nur das selbst-schöpferische Talent mitbringt, und welch großen Werth dies für die kirchliche Kunstübung hat, werden alle die bestätigen, die sich unmittelbar damit zu beschäftigen haben. Einen Ersatz für Talent giebt es natürlich nicht, wohl aber läßt sich für einen Berufszweig, der nach dieser Richtung nicht so wählerisch sein darf, eine feine und würdige Kultur erreichen, und dazu würde das vorliegende Werk, wenn es allgemeine Einführung erlebte, wesentlich beitragen.

Bis hierher konnte ich zu meiner Freude voll und rückhaltlos auf Seiten des Autors stehen; vom Beginne der nächsten Abschnitte (leider sind sie nicht durch Zahlen oder Buchstaben bezeichnet) gerathe ich aber in Streit, nicht so sehr gegen ihn, als vielmehr gegen die Aufgabe, die er sich zu stellen hatte. Nach einer kurzen und vortrefflichen Abhandlung über die Kirchentonarten, zeigt der Verfasser die Harmonisirungsweise derselben, zuerst nur an der Skala, dann an einzelnen melodischen Bruchstücken, zuletzt an ganzen Liedern, und geht endlich an die schwierigste Aufgabe: die harmonische Begleitung des gregorianischen Choralgesanges. Diesem wichtigsten Abschnitte schickt er auf Seite 220 im Auszuge eine ganze Kontroverse über die Frage voraus, ob überhaupt der gregorianische Choral harmonisch zu begleiten sei. Da er im Folgenden eine sehr ausführliche Anleitung dazu giebt, scheint er auf Seite Derjenigen zu stehen, welche diese Frage bejahen. Ich gestehe, nicht ganz darüber ins Klare gekommen zu sein, ob er es nur aus Opportunitäts-Gründen thut, oder ob er auch auf dem viel tieferen historisch-ästhetischen Wege zu diesem Resultat gelangt ist. Sobald die Opportunität erwiesen wäre — worüber wohl Männer wie Piel genauer informirt sein müssen, als unsereins — müßte der Vorgang dieses Lehrbuches als durchaus korrekt und wohl auch technisch als genügend angesehen werden.

Digitized by Google

Ich kann mich aber weder zu diesem Standpunkt bekehren, noch kann ich die künstlerische Berechtigung zu harmonischer Begleitung eminent einstimmig gedachter Musik einsehen.

Was ersteres betrifft, darf ich wohl aus eigener Erfahrung sprechen, da ich im katholischen Süddeutschland und in Italien von Jugend auf in der Kirche nichts Anderes zu hören bekam, als unbegleiteten gregorianischen Choralgesang. Hat sich die Ausführung desselben seit den Zeiten Gregor's des Großen so verschlechtert? Wer noch heute den einstimmigen Gesang des Priesterchores hört, wird die Nothwendigkeit für unsere Zeit, denselben harmonisch zu begleiten, nicht begreifen. Kann man doch kaum einen reineren und mächtigeren Eindruck empfangen, als von einer rhythmisch lebendigen, nicht durch Begleitung temperirt gestimmter Instrumente in ihrer Reinheit gehinderten, voll und männlich hinströmenden Melodie, welche keinem anderen Gesetz folgt, als nur dem ihrer Intervallproportionen. Ich kann nicht finden, daß vom ausführenden Sängerchor hierbei irgend etwas Unnatürliches verlangt würde, und alles Natürliche ist ewig. Wohl pflegt die Orgel, gewöhnlich ein kleines Positiv mitten im Priesterchore, die Pausen zwischen den einzelnen Gesängen auszufüllen. Und bei dieser Aufgabe möchte ich recht bald einen Schüler Piel's beschäftigt sehen; denn das Orgelspiel liegt gerade in katholischen Ländern sehr darnieder; die Kultur des dazu angestellten Individuums ist gemeiniglich eine sehr niedere, und dieser Mangel nicht einmal durch tüchtiges Handwerk ersetzt. Der katholische Nordwesten Deutschlands und die katholischen Centren Mitteldeutschlands sind wahrlich dazu berufen, hier die Führerschaft zu gründlicher Besserung der Zustände zu übernehmen.

Daß aber die Orgel der gregorianischen Choralmelodie Schritt für Schritt zu folgen habe, da weder der freie deklamatorische Rhythmus der Melodie, noch die dem einstimmigen Gesange ganz eigenthümliche Art des Kadenzirens die Unterlegung einer harmonischen Begleitung duldet, zur Einsicht dieser Nothwendigkeit wird mich selbst die fleißige und treue Arbeit Piel's nicht bekehren.

In einer Zeitschrift, wie die vorliegende, wird es wohl überflüssig sein, den historischen Standpunkt, der künstlerischen Fragen so allgemeiner Natur unterzulegen ist, erst als Desideratum zu betonen. Da aber einmal ein Musiker, der nicht den Anspruch erhebt, nebenbei ein Gelehrter zu sein, hier zu Worte kommt, glaube ich die Gelegenheit nicht vorübergehen lassen zu dürfen, um zu zeigen, wie sehr sich die Ergebnisse gesunder, vom Material nicht abschweifender historischer Forschung mit Denk- und Empfindungs-Resultaten decken, die auf rein künstlerischem Wege gewonnen sind.

Die einstimmige Melodie, wie sie bei den Alten erfunden ward, und als deren letzte höchste Blüthe wir den gregorianischen Choral ansehen, ist etwas in sich künstlerisch eben so Durchgebildetes und Gereiftes, wie in unseren Tagen die Harmonik Bach's und Beethoven's. Nur in völliger Reinheit ihrer Erscheinung kann es uns zum Bewußtsein kommen, daß jede Stilperiode einen Gipfel bezeichnet, der, wenn auch nicht ohne latente Verbindung mit den andern Gipfeln, doch nur in seiner einsamen Höhe zur vollen künstlerischen Wirkung gelangen kann. Darum wehrt sich ja der besonnenere Künstler gegen alle Versuche, diese hervorstehenden Punkte durch Verquickung historisch weit von einander liegender Kunstübungen gewissermaßen zu nivelliren, ihre vornehme Größe um die Wirkung freier sonniger Höhe zu bringen. Der Genuß und die Erkenntniß des Großen, mag es noch so sehr seine eigenste Sprache reden, wird nicht erhöht, sondern vermindert, oft sogar völlig unmöglich gemacht, wenn es von Kleingläubigen in platte Gegenwärtigkeit herabgezogen wird. Darum sträubt sich der bessere wenn auch kleinere Theil der

Künstler gegen alle Versuche, die Großthaten der Vergangenheit, durch Modernisirung der verwendeten Kunstmittel, für die Gegenwart mundgerecht zu machen.

Wenn wir nun allen Neu-Instrumentirungen und verhältnißmäßig immerhin noch leichten Eingriffen gelegentlicher Überarbeitungen älterer Meisterwerke den Krieg erklären, wie viel schärfer müssen wir die Frage noch auffassen, wo es sich um Hinzutragung ganz neuer Disciplinen und technischen Neudenkens handelt, wie in vorliegendem Falle. Diese Disciplinen, wenn auch ihre Ausbildung zu jetziger Vollkommenheit erst jüngeren Datums ist, sind deshalb nicht weniger aus dem innersten Wesen der Musik entsprungen. Die Harmonie war immer da, nur erwachte das Bewußtsein des Künstlers ihr gegenüber viel später, als der einstimmigen Melodie gegenüber, deren Gesetze sogar die große Periode der höchsten und reichsten vielstimmigen Schaffensart beinahe ausschließlich beherrschten. Aber schon mit Beginn der Vielstimmigkeit fühlen wir die Vorboten eines nahenden Kampfes, der allerdings durch gesunde ungestörte Weiterentwicklung die Resultate späterer Epochen auf friedlichem Wege erringen konnte, in welchem aber doch der Widerstreit zweier Elemente, die sich eben so oft anziehen, wie abstoßen, nicht verborgen bleiben konnte. Von der ersten schüchternen Einführung eines Chroma's bis zu Bach's kühner und der Melodie gegenüber oft genug rücksichtsloser Harmonisirung ist eine stetige Entwicklung und Schärfung des Gefühles für den natürlichen Zusammenhang der Akkorde zu bemerken. In dem allmählichen Verwischen der feinen und reichen Unterschiede der Kirchentonarten, das zuletzt bis zum Aufgeben derselben und zur Neuschaffung unseres Tonsystems führte, offenbart sich eben nur die Macht, welche das harmonische Denken und Hören über das bloß melodische ein- oder vielstimmige Schaffen errang. Anfang und Ende dieser großen Entwicklung an einander fügen wollen, heißt meines Erachtens eine Unmöglichkeit versuchen. Und hat uns nicht gerade Piel, wenn wir ehrlich sein wollen, in seinen Versuchen gezeigt, daß hier gegen unüberwindliche Mächte gekämpft werden soll? Schon der Rhythmus der Akkordaufeinanderfolge, mit das Wichtigste an der Sache, muß durch die ganz frei hinströmende Melodie des gregorianischen Chorals zum Nachtheil des harmonischen Gleichgewichts gar oft verschoben werden. Die Schwierigkeit, ja oft die Unmöglichkeit, bei Behandlung der Melodietöne zu harmonisch verständlichen Kadenzen zu gelangen, alles dies spricht laut dafür, daß hier eben etwas nicht Organisches versucht werden soll.

Das harmonische Denken kennt keine Tetrachorde, keine daraus sich zusammensetzende Tonreihe. Die Töne der Dur- oder Moll-Skala sind lediglich Bestandtheile jener 3 Hauptakkorde, welche den Begriff und das Wesen einer Tonart ausmachen; sie werden nur zufällig, und an einem Punkt (von 6. zu 7. Stufe) sogar recht zu ihrem Nachtheil, in eine stufenweise aufsteigende Melodie gebracht, wenn wir sie als Skala geordnet erklingen lassen.

Wenn nun auch durch die Polyphonie der alten Zeit Zusammenklänge entstehen, so ist dies doch ein nicht genug zu betonender Gegensatz gegen das Wesen der Harmonie, welche ebensogut ohne eine Melodie über sich zu tragen denkbar ist, wie es andrerseits eine Melodie giebt, die schon von Geburt aus frei und unabhängig, sich selbst genug, dahinfließt.

Finden wir bei den Alten harmonische Kadenzen, die innerlich unwahr sind, so ist's etwas ganz anderes, als wenn ich einen für die Bedürfnisse der Gegenwart Denkenden und Arbeitenden schattenhafte, embryonische Kadenzen machen und lehren sehe, die er, in einer Harmoniestunde etwa, sofort zu verbessern hätte.

Daß nun aber eine Erhöhung des Leittons in der Melodie des gregorianischen Chorals mir gänzlich unstatthaft erscheint, brauche ich nicht erst zu betonen. Die

Digitized by Google

Melodie ist hier die absolute Hauptsache, die Harmonie hätte nur unterstützend, erläuternd, verstärkend hinzuzutreten. Mir fehlt nur die Auffassung für die künstlerische Nothwendigkeit des Hinzutritts einer Harmonie, wo ihr offenbar das Organ dazu fehlt, den Ausdruck einer melodischen Funktion in parallelem Gleichwerth durch ihre harmonische Funktion zu erhöhen. Hier kann wirklich nicht von Harmonisirung die Rede sein, sondern höchstens von harmonischer Begleitung — nicht Durchdringung — und, der Ausdruck sei mir gestattet, recht eigentlich von falscher Begleitung.

Der Verfasser möge es mir zu Gute halten, wenn ich zu lange bei dem negativen Theile dieser Besprechung verweilte. Er wolle in Erwägung ziehen, daß es sich hier um nichts Geringes handelt, nicht etwa bloß um eine kleine Nachhilfe bei mangelhafter Vorbildung oder Begabung der Sänger, oder um praktische Bequemlichkeiten und scheinbare Erleichterungen beim Vortrage. Ich halte dafür, daß der ganze von Piel und seinen Genossen[1] zur Reformirung des gregorianischen Chorals eingeschlagene Weg ein falscher und für die Zukunft nicht ungefährlicher sei. Wird doch durch diese Versuche dem ohnedieß allzu vorherrschenden Zuge unserer Zeit, die Töne einer Melodie, einzeln und in ihrer Folge, nur noch in ihrem harmonischen Werthe auffassen zu können, Vorschub und Nahrung gegeben. Gerade die Lehrer des gregorianischen Chorals sollten mit aller Schärfe betonen, daß es eine einstimmige, unabhängige, keines harmonischen Kommentars bedürfende Melodie giebt; selbst während des Studiums sollten sie sie von aller harmonischen Beigabe frei halten; dann würde der Sinn für einstimmige Melodie, da, wo er etwa in Abnahme begriffen wäre, neu geweckt und gestärkt werden.

Berlin. **Heinrich von Herzogenberg.**

Adolf Prosniz, Compendium der Musikgeschichte bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts. Für Schulen und Conservatorien. Wien, Em. Wetzler (Jul. Engelmann). 1889. V und 169 S. 8.

Der im Vorangehenden beurtheilten Harmonielehre freue ich mich, ein Lehrbuch der Musikgeschichte von gleicher Vortrefflichkeit an die Seite setzen zu können. Im Vorwort deutet der Verfasser auf die zahlreichen Gefährten hin, denen seine Arbeit sich zugeselle, und stellt selbst die Frage ihrer Existenzberechtigung, deren Beantwortung von der Öffentlichkeit und der Zeit erwartend. »Dieses Buch will nicht mehr scheinen, als es ist: eine übersichtliche Zusammenfassung des musikgeschichtlichen Stoffes nach vielen und kritisch gewählten Quellen«. Nimmt des Verfassers bescheidenes und ruhiges Auftreten von Anfang her für ihn ein, so braucht man nur einen Bogen des Buches gelesen zu haben, um zu sehen, daß man mit einem eben so erfahrenen Lehrer, als umsichtigen, sorgfältigen, überall

---

[1] Hier sei auf eine Reihe von Werken aufmerksam gemacht, die von dem Verfasser allein, und in Verbindung mit P. Schmetz in der Verlagshandlung von L. Schwann in Düsseldorf erschienen sind, und sich in viel ausführlicherer Weise als das vorliegende Buch die Harmonisirung des gregorianischen Chorals zur Aufgabe stellen:

P. Schmetz, die Harmonisirung des gregorianischen Choralgesanges;

P. Piel und P. Schmetz, Orgelbegleitung zum »Ordinarium Missae« .. nebst Darlegung der bei der Harmonisirung leitenden Grundsätze:

P. Piel op. 66, Vesperae officii parvi B. M. V. a Purificatione ad Adventum cum Antiphonis B. M. V. etc.

Digitized by Google

von strengster Gewissenhaftigkeit und Wahrheitsliebe geleiteten Geschichtsschreiber zu thun hat. Einen Leitfaden für den Unterricht in der Musikgeschichte schreiben, ist keine Aufgabe, mit der man glänzen kann. Zu ihrer Unscheinbarkeit steht ihre Schwierigkeit im umgekehrten Verhältnisse. Wer sie aber löst, darf sich ein bleibendes Verdienst beimessen, und keiner, dem die wahre Bildung unserer Zeit am Herzen liegt, wird zögern, es ihm zuzuerkennen.

Die Gefährten, von denen Prosniz spricht, werden ihm keine ernstliche Konkurrenz bereiten. Die meisten »popularisirenden« Musikgeschichten neuerer Zeit sind einfach unbrauchbar, und die, welche brauchbar sind, wie Arrey von Dommer's Handbuch der Musikgeschichte, können doch dem Unterricht nicht zu Grunde gelegt werden. Soll aber Interesse und Verständniß für die Vergangenheit und Entwicklung der Tonkunst in weitere Kreise getragen werden, so ist dies eben nur durch mündlichen Vortrag möglich. Bücher allein führen nicht zum Ziel; zu groß ist die Menge erklärenden Beiwerks, dessen der Darsteller auf Schritt und Tritt bedarf, will er überall verständlich werden. Da aber ein festes Fundament gegeben sein muß, auf dem sich das Wissen des Schülers aufbauen kann, so blieb bisher kein andres Mittel, als durch kurze Diktate ein solches herzustellen. Diesen zeitraubenden Nothbehelf macht Prosniz durch sein Compendium entbehrlich. Es ist zunächst nicht darauf berechnet, im Zusammenhange durchgelesen zu werden; es soll den elementaren Wissensstoff bieten in einer Form, die schnelle Vergegenwärtigung und leichte Überschau ermöglicht. Daneben ist es aber dem Verfasser durch die Art der Anordnung und durch sorgfältige Stilisirung doch gelungen, das Buch auch zu einer angenehmen Lektüre zu machen. Namentlich gilt dies von solchen Partien, wo der Gegenstand längere und freiere Entwicklungen gestattete: von der Einleitung, von den über Josquin, Lassus, Palestrina handelnden Abschnitten. Das Urtheil des Verfassers ist besonnen, treffend und selbständig, überall von warmer Empfindung für das Schöne getragen; mit dem Stande der Forschung zeigt er sich in gründlicher Weise vertraut. Oft ist es nur ein Wort oder ein Satz, der dem Fachmann verräth, wie eingehend er alles einschlagende geprüft hat. Muß er sich einmal auf das Urtheil anderer verlassen — wie hier und da bei der Würdigung von Werken schwer zugänglicher Meister —, so bleibt der Leser darüber nie im Unklaren. Die Gruppirung des Stoffes ist eine geschickte, weil bei aller Gedrängtheit doch zwanglose; summarische, sorgfältige Litteraturnachweise und ergänzende Zusätze kürzerer und längerer Art treten durch kleineren Druck zurück; die am Rande der Seiten fortlaufende Inhaltsgabe ermöglicht jedem, sich rasch zurecht zu finden. Kurz, dies Buch ist ohne Frage das beste, wenn man nicht sagen will: das einzige in seiner Art; es wird sich hoffentlich weit verbreiten und alsdann zur Förderung solider kunstgeschichtlicher Bildung sicherlich viel beitragen. Dem gediegenen Verfasser wünschen wir, daß er bald Muße finde, auch die letzten drei Jahrhunderte in gleicher Weise zu bearbeiten, und zum glücklichen Ende zu führen, was er mit so schönem Gelingen begonnen hat.

Einige Bemerkungen über Einzelheiten, zerstreut und zwanglos, wie sie durch die Lesung des Buches angeregt worden sind, darf ich hier noch folgen lassen. Es trifft den Kern der Sache, wenn der Verfasser (S. 10) die Griechen den ihnen voraufgegangenen Kulturvölkern darin vor allem entgegensetzt, daß bei ihnen die Musik nicht das Privilegium einer Kaste war, sondern das Leben durchdrang und einen Theil der allgemeinen Erziehung bildete. Dagegen scheint mir, daß man die Abhängigkeit der griechischen Musik vom Worte nicht mehr so stark betonen sollte, wie es Prosniz noch thut. Dem früheren Stande der Forschung war dies entsprechender. Heute wissen wir sicher, daß für die Entwicklung der griechischen

Digitized by Google

Tonkunst von ihren Anfängen her die Auletik, also reine Instrumentalmusik, in hohem Grade maßgebend gewesen ist, ja vielleicht mehr als die vokale. Olympos war durchaus Instrumentalkomponist, und Jahrhunderte hindurch sah man in seinen Melodien den unnachahmlichen, nicht zu übertreffenden Ausdruck des Erhabenen: »göttlich« werden sie noch von Plato genannt (*Sympos.* 215, C.). Zur Zeit des Anacharsis konnte es als charakteristischer Unterschied zwischen Skythen und Griechen gelten, daß jene nur sängen, diese mit Vorliebe auch der Flötenmusik sich hingäben (Plutarch, *Septem sapientium convivium*, Cap. V), und wenig später komponirte Sakadas für Instrumente ohne Gesang eines der berühmtesten Tonwerke des Alterthums: seinen pythischen Nomos. Jene Vorstellung von der Herrschaft des Wortes in der griechischen Musik bedarf, wenn man sie nicht überhaupt als unrichtig verwerfen will, jedenfalls einer starken Einschränkung. Man mag sagen, daß die Formen der griechischen Instrumentalmusik in höherem Grade von poetischen Vorstellungen und Orchestik beeinflußt waren, als diejenigen unserer Zeit. Weiter zu gehen, gestatten aber unsere Quellen nicht. — Bei der Aufzählung der griechischen Moll-Leitern setzt Prosniz Lydisch = *Fis*moll, was auch ganz richtig ist, wenn man die Leitern vom Tone *A* aus entwickelt. Nur hätte er dann konsequent bleiben, und auch seine Notenbeilage zu S. 16 danach einrichten müssen. In dieser aber tritt Lydisch als *D*moll auf, was sich doch nur dann ergiebt, wenn man *F* als Ausgangspunkt der Entwickelung annimmt. Das *F*-System ist in der klassischen Zeit der griechischen Musik das normale gewesen. Für einen Leitfaden, wie der vorliegende, dürfte es angemessen sein, hierbei stehen zu bleiben. — Wenn S. 15 das enharmonische Geschlecht das jüngste genannt wird, so hätte ich mit einem Worte seine Entstehung angedeutet gewünscht. Die Vierteltontheilung der tiefsten Tetrachordstufe ist allerdings erst später aufgekommen, aber auf Grund eines älteren enharmonischen Systems, das mit Olympos in Zusammenhang gebracht wird; in ihm war die erste Stufe ein Halbtonschritt, und von der Parhypate ging es mit Überspringung der Lichanos sogleich zum oberen Grenzton, also: *efa*. Obgleich Aristoxenos berichtet (bei Plutarch, *De musica*, Cap. XI), Olympos solle die Lichanos absichtlich ausgelassen haben und so auf die Erfindung des alt-enharmonischen Systems geführt worden sein, so will es doch scheinen, als sei dies die Urform des Tetrachords gewesen, aus welcher sich auch das diatonische erst entwickelt habe. Aus den verschiedensten Zeiten und Völkern sind die Beispiele zur Hand, daß die Intonirung der Terz in gewissen frühen Entwicklungsphasen Schwierigkeiten bereitet hat, so daß man sie auf Instrumenten am liebsten ausließ. Die Annahme liegt nahe, daß dies auf den ältesten dorischen Saiteninstrumenten ebenfalls geschehen ist; die enharmonisch-dorische Tonleiter dürfte demnach in ältesten Zeiten *efahce* gewesen sein. — Zu Absatz 4 der Seite 15 möchte ich vorschlagen, daß man bei der altgriechischen Musik die Namen Konsonanz und Dissonanz gänzlich aufgiebt und statt ihrer Symphonie und Diaphonie gebraucht. Im Mittelalter deckten sich die lateinischen Bezeichnungen noch annähernd mit den griechischen, heutzutage thun sie es nicht mehr. Der Lehrer wird nicht umhin können, zu erklären, daß diaphon von den Griechen eben nur diejenigen Töne genannt wurden, welche im Zusammenhang nicht gleichsam verschmelzen, wie bei der Quinte geschieht, sondern in erkennbarer Getrenntheit erklingen, wie bei der Terz. Und zwar bei der natürlichen Terz ebensowohl, wie bei der pythagoreischen, von der wir gar nicht einmal sicher sind, ob sie in der Praxis der Griechen jemals maßgebend gewesen ist. Es ist darum auch nicht nöthig, aus der pythagoreischen Terz Folgerungen für das griechische Akkordwesen zu ziehen. Dagegen würde die Erwähnung der nach Gaudentius paraphon genannten Intervalle: Tritonus und Ditonus, und ihre Unterscheidung von den alsdann noch übrig bleibenden diaphonen:

Digitized by Google

Halbton, Ganzton, kleine Terz u. s. w. für das Verständniß der Eindrücke nützlich sein, welche die Alten von jenen Intervallen empfingen. — Von der Instrumentalbegleitung zum Gesange sagt der Verfasser, sie habe entweder die Melodie mitgespielt oder sich auf die Markirung einzelner Intervalle beschränkt. Es ist nur zu loben, daß er sich über den heiklen Punkt, die Heterophonie, sehr vorsichtig äußert. Etwas mehr, als dies, konnte er aber unbedenklich sagen. Der vielbesprochene Kunstausdruck *χρουματικὴ διάλεκτος* (Plut. Cap. 21; vgl. 36) bedeutet zwar gewiß nicht »Unterhaltung in Frage und Antwort«. Die Präposition wird wie in *διαφωνία*, *διάστημα* und anderen musiktechnischen Ausdrücken den Begriff der Trennung enthalten, und *λέγειν* auch vom Instrumentalspiel zu gebrauchen in der Bedeutung eines zusammenhängenden melodischen Vortrags ist eine der griechischen Musikanschauung ganz entsprechende Übertragung. Man wird aber auch so mit Nothwendigkeit zu der Annahme geführt, daß die Begleitung sich auf längere Strecken von der Melodie ablösen und mit einer gewissen Selbständigkeit bewegen konnte. Durch Hinzunahme jener Hauptstelle bei Plato (*Leges* 7, 812) vervollständigt sich das Bild dahin, daß sich der, gleichviel ob gesungenen oder gespielten, Hauptstimme eine Begleitung gesellen durfte, die zu engen Intervallschritten weite, zu einem Tone mehre erklingen ließ, die also weder immer in Parallelbewegung noch Note gegen Note einherging. Man kann sie sich als ein freies Figuriren zur Melodie, auch als ein Umspielen derselben denken, wie wir solches ja auch bei anderen Völkern, selbst in der Neuzeit, noch gewahren. Von Gesetzen, nach welchen eine solche Begleitung eingerichtet wurde, wissen wir äußerst wenig; Andeutungen finden sich bei Aristoteles (*Probl.* XIX, 39), aber sie genügen nicht, eine einigermaßen klare Vorstellung zu bewirken. Jedenfalls war von der Heterophonie zu dem, was im Sinne des 15. und 16. Jahrhunderts Polyphonie ist, noch ein weiter Weg zurückzulegen.

An den Stellen, wo Prosniz über die Notirungsarten des Mittelalters spricht, finde ich zwischen anderen die Bemerkung, die Buchstabennotirung sei nur von den Tonlehrern zur Klarlegung ihrer Theorien angewendet worden, »während für die praktische Ausführung des Kirchengesanges die Neumennotirung die gebräuchliche war und blieb« (S. 30). Die in Anführungszeichen mitgetheilten Worte enthalten eine annähernd richtige Angabe, bilden aber zu dem Vorhergehenden keinen vollen Gegensatz. Für den Gesang wurden allerdings die Neumen verwendet, die Buchstaben aber dienten nicht nur der theoretischen Veranschaulichung, sondern auch der Instrumentalnotation. Geführt wurde man auf sie durch die Monochordmessungen; hier dienten die Buchstaben anfänglich zur Bezeichnung der Theilpunkte der Saite, dann des solchergestalt gewonnenen Saitentheils selbst und damit des durch ihn bewirkten Tons. Vom Monochord übertrug man das Verfahren auf Instrumente mit mehren Saiten, alsdann auch auf die Orgel. Dies alles ist spätestens schon im 10. Jahrhundert geschehen. Wenigstens also bis in diese Zeit reichen die Anfänge der Orgeltabulatur zurück, die sich bis tief in die Neuzeit hinein lebensfähig erwies; Prosniz steckt ihr eine zu enge Zeitgrenze, wenn er sie vom 17. Jahrhundert ab rasch verschwinden läßt (S. 150), denn noch Seb. Bach bedient sich ihrer, wo es ihm paßt. Von den Saiten nimmt auch — was man bis jetzt nicht beachtet zu haben scheint — die Liniennotirung ihren Ausgang. Ganz klar wird dies aus jenem *Paralipomenon* zur *Musica enchiriadis*, welches Coussemaker (Scriptores II. S. 74 ff.) mitgetheilt hat. Hier heißt es: »*Utique positis latere sonorum signis ex singulis procedant sue veluti corde, quibus cordis inserantur puncti et jacentes virgule, que pure cantionis modos exprimant*«. Ursprünglich war also die Linie nur das Bild der auf einen gewissen Ton gestimmten Saite. Welcher Ton gemeint war, erfuhr der Leser durch vorgeschriebene Buchstaben oder Dasia-Zeichen.

Digitized by Google

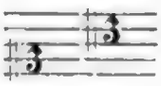
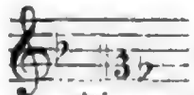
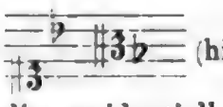
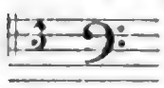
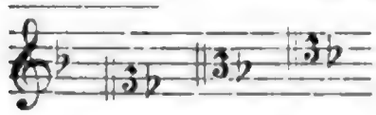
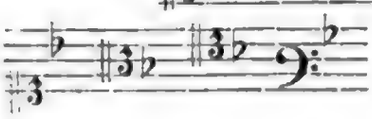
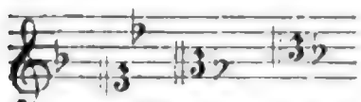
oder bei mehren Linien durch Vormerkung der Ganz- und Halbtonfolge. Im 10. und 11. Jahrhundert war im Abendlande ein harfenartiges Instrument gebräuchlich, dessen sechs Saiten auf die Töne *cdefga* gestimmt waren, ein Instrument, das unzweifelhaft auch die Grundlage des Hexachord-Systems abgegeben hat und die Veranlassung gewesen ist, warum die Theoretiker dieser Zeit so oft auf die Tonreihe *c—a* exemplifiziren. So unter andern Hucbald in der *Harmonica institutio* (Gerbert I, S. 109, Sp. 2), der in Übereinstimmung mit der oben angeführten Stelle von den *sex chordae* spricht, *quarum vicem lineae tenent*. Genau genommen dürfte man daher auch nicht sagen, daß die Silben des Textes, dessen Melodietöne verdeutlicht werden sollten, zwischen die Linien geschrieben wurden; sie hatten ihren Platz auf oder über ihnen. Guido benutzte als der erste auch die Zwischenräume; dies konnte er freilich nur, indem er die Vorstellung von Saiten fallen ließ. Immerhin ergiebt sich, daß man schon in diesen weit zurückliegenden Zeiten Gesangsmusik mit Mitteln zu notiren versuchte, welche die Instrumentalmusik an die Hand gab, daß es also nicht ganz richtig ist zu sagen, man habe für den Gesang damals nur die Neumen verwendet. Das Notationssystem von Neumen auf Linien stellt sich vielmehr als eine Kombination vokaler und instrumentaler Zeichen heraus.

S. 31 macht der Verfasser die richtige Bemerkung, daß wir in unserem Zeichen des Doppelschlags gleichsam eine Reliquie der Neumenschrift erblicken können. Ich füge hinzu, daß die gesammte Semeiographie, wie sie sich für die Verzierungen der Lauten- und Klaviermusik in Frankreich während des 17. Jahrhunderts ausgebildet hat, als eine wiedererstandene Neumenschrift bezeichnet werden kann. Denn das Prinzip derselben ist, die steigende und sinkende Bewegung der Töne sichtbar zu machen, und genau dasselbe Streben giebt sich bei den instrumentalen Verzierungszeichen zu erkennen. Wer sie sammelt und daraufhin prüft, wird eine Feinheit und Mannigfaltigkeit der Kombinationen finden, die der mittelalterlichen Vokal-Neumenschrift nur wenig nachgiebt. Auffallend ist, daß die jüngere Erscheinung mit der älteren in keinerlei Verbindung zu stehen scheint. Undenkbar wäre nicht, daß die Natur der Sache selbst in weit auseinanderliegenden Zeiten zu derselben Erfindung geführt hätte. Indessen hat hier die geschichtliche Untersuchung ihr letztes Wort noch nicht gesprochen.

Gelegentlich der geschwärzten Noten der Mensuralmusik sagt unser Verfasser S. 86): »Auch halbschwarze Noten gab es«. Selbst wenn wir im Auge behalten, daß auf den erläuternden Vortrag des Lehrers gerechnet ist, scheint hier doch die Kürze etwas zu weit getrieben; ein gutes Dutzend Worte hätte genügt, die Bedeutung der Halbschwärzung anzugeben. Bekannt ist, daß im *Tempus perfectum* durch Schwärzung der Werth der Note um ein Drittel, durch Halbschwärzung um ein Sechstel verringert wird. Ich möchte bei dieser Gelegenheit einmal darauf aufmerksam machen — denn es ist nicht ersichtlich, ob Prosniz es im Sinne gehabt hat —, daß auch im *Tempus imperfectum* Halbschwärzung vorkommt. Sie bewirkt Verringerung des Notenwerthes um ein Achtel, während Ganzschwärzung die Mensur hier um ein Viertel verkleinert. Häufig ist die durch dieses Mittel bewirkte rhythmische Erscheinung freilich nicht; ein Beispiel findet sich in den Liedern Leonhard Lechner's von 1589 (Nr. 4, im Tenor). Man konnte aber auf diese Weise eine siebentheilige Note schreiben, eine Möglichkeit, welche in unserer Zeit geleugnet worden ist.

Bei Okenheim kommt der Verfasser auch auf dessen *Missa ad omnem tonum* zu sprechen und meint, daß die anstatt der Schlüssel gesetzten Fragezeichen »vielleicht« Merkmale für die Finaltöne seien (S. 95). Nachdem Ambros verständnißvoll über die Eigenthümlichkeit der Messe gesprochen hat, könnte dieses »vielleicht«

Digitized by Google

auffällig erscheinen. Allein Prosniz ist augenscheinlich durch Kade's Behandlung und Erläuterungen unsicher gemacht worden (Ambros, Geschichte Bd. 5, S. 1 ff. und XV ff.). Auch ich finde, daß durch sie eine an sich nicht schwierige Sache verwickelter und unklarer geworden ist. Es scheinen mehrfache Mißverständnisse zu walten. Glarean (Dodecachordon S. 454) sagt, die Messe könne von drei Tönen der Solmisationstabelle aus gesungen werden, nach Maßgabe der drei Quartengattungen. Das wäre: aus *C*, *D* und *E*, wobei man aber für *C* auch *G* setzen könnte, oder *F* mit erniedrigter vierter Stufe. Allein die Bezugnahme auf die Quartengattungen kann in die Irre führen, insofern sie die Annahme zuläßt, daß es für die Gestalt der Messe gleich sei, ob sie aus *C*, *F* oder *G* intonirt werde. Dies hat Glarean natürlich nicht gemeint; wenn die Messe *ad omnem tonum* komponirt ist, so kann auch er dies nur so verstanden haben, daß sie für jeden der vier Kirchentöne paßt. In gleichem Sinne hat Ambros die Sache aufgefaßt und so verhält sie sich in der That. Die Fragezeichen deuten die Grund- oder Final-Töne an. Wird die Tonart so gewählt, daß derjenige Ton des Tenors, welcher auf die durch das Zeichen markirte Stelle fällt, der erste Finalton sein soll, so muß man einen Schlüssel wählen, der ihn als solchen erscheinen läßt, und entsprechend auch die Schlüssel für die anderen Stimmen so, daß auf den Platz des Fragezeichens jedesmal der erste Finalton kommt. Dabei wird sich offenbaren, daß für die natürliche Lage der Tonart manchmal keine Schlüsselzusammensetzung möglich ist; dann muß ins *genus molle* transponirt werden. Nimmt man das zweistimmige *Benedictus*, so gehört zum Dorischen die Schlüsselzusammenstellung  , zum Phrygischen  , zum Lydischen  (hier soll das *b* nicht eigentlich die Transposition andeuten, sondern die accidentiell erniedrigte vierte Stufe, die aber in jener Zeit fast schon zur Regel geworden war), zum Mixolydischen  . Im *Sanctus* erfordert Dorisch: , Phrygisch:  , Lydisch:  , Mixolydisch:  . Unverständlich ist mir, warum Kade, der die Schlüsselgruppen für *D* und *A* ganz richtig angiebt, bei *D* ein *b* vorzeichnet, bei *A* aber nicht, während es umgekehrt sein muß. *D* wird ihm auf diese Weise ein transponirtes *A*; man würde also zweimal ganz denselben, nur durch die Tonhöhe verschiedenen, Tonsatz hören und noch dazu über einem Finalton, der als solcher außerhalb der Kirchentöne liegt. Vermuthlich beruht der Fehler auf Verschreibung, zu der vielleicht Ambros' Vorlage Veranlassung gegeben hat: auch in dessen »Geschichte« III, S. 176 fehlen bei der Schlüsselgruppe zu *A* die Been.

Über Luther als den Erfinder kirchlicher Melodien theilt Prosniz noch die Ansicht Winterfeld's, und bezeichnet die Melodien »Ein' feste Burg ist unser Gott«, »Jesaia dem Propheten das geschah« und »Wir glauben all an einen Gott« als diejenigen, welche ihm mit verhältnißmäßig größter Übereinstimmung zugeschrieben werden (S. 113). Hier ist er einmal hinter der fortschreitenden Forschung etwas zurückgeblieben. Die dritte jener Melodien liegt schon in einer Handschrift des 15. Jahrhunderts vor, wie Severin Meister bereits 1862 nachgewiesen hat, und auch bei der zweiten steht die Behauptung von Luther's Urheberschaft auf schwachen

Digitized by Google

Füßen. Einzig die Melodie »Ein' feste Burg« wird man ihm zusprechen dürfen. Auch sie klingt an manche Melodien des katholischen vorlutherischen Chorals an: Nachweise hierüber hat Wilhelm Bäumker gegeben (Monatshefte für Musikgeschichte Jahrg. 1880, S. 155). Aber damit wird nicht bewiesen, daß Luther auch hier mit Bewußtsein nur angepaßt, nicht selbst geschaffen habe. Derartige Anklänge kommen bei volksthümlichen Erfindungen häufig vor; sie beweisen, daß eine Melodie aus der Mitte eines gewissen gemeinsamen Empfindens heraus geboren ist und sind nicht selten geradezu die Bedingungen ihrer Volksthümlichkeit. In der Gestaltung zu einem Ganzen, in der Durchtränkung desselben mit einer einheitlichen Empfindung zeigt sich immer noch eine schöpferische Kraft; wir haben nach allem, was wir über Luther's musikalische Begabung wissen, keinen Grund, ihm diese abzusprechen. — Auch über Palestrina sind wir durch Haberl's Forschungen jetzt anders und besser unterrichtet, als die Gewährsmänner waren, auf welche Prosniz sich stützt. 1514 als Palestrina's Geburtsjahr wird wohl endgültig aufgegeben werden müssen; die meisten Zeichen deuten auf 1526. Seine Verhandlungen mit dem Hofe zu Mantua im Jahre 1583, seine zwischen 1580 und 1583 geschlossene zweite Ehe sind neue Züge in dem scheinbar einförmigen Leben Palestrina's, welche sich Prosniz bei einer zweiten Auflage seines Lehrbuches gewiß nicht entgehen lassen wird. Da ich den Namen Mantua niederschreibe, möge auch gesagt sein, daß Ingegnieri dort nicht gewirkt hat (S. 135). Diesen alten Irrthum hat Vogel (Vierteljahrsschr. f. Musikwissenschaft 1887, S. 317) berichtigt.

Nicht ganz einverstanden bin ich damit, daß der Verfasser die spanischen Komponisten S. 107 und 129 bei den Italienern unterbringt. Ich glaube, daß sie mit demselben Rechte eine gesonderte Behandlung verdienen, wie die Engländer. Ein eigenthümlicher gemeinsamer Zug ist bei ihnen unverkennbar: jene Mischung von tiefem Ernst und leidenschaftlicher Gluth. Es genügt auch nicht, nur Morales und Vittoria zu nennen; Guerrero giebt ihnen an Bedeutung gewiß nichts nach und zeigt die spanische Besonderheit vielleicht in reinster Ausprägung, aber auch Escobedo und Ortiz waren zu erwähnen, welchen dann die Portugiesen angeschlossen werden konnten. Unter ihnen steht Manuel Cardoso aus Frontiera höher als Damian a Goes; ich würde aber vorschlagen, neben ihnen auch Manuel Cardoso aus Lissabon anzuführen, allein schon um Fétis' und Ambros' unrichtige Angaben auf Grund von Vasconcellos, *Os Musicos Portuguezes*, Band I, S. 34 ff. zu verbessern.

Einige kleine Versehen, zum Theil Schreib- oder Druckfehler habe ich im Vorübergehen noch angemerkt. Glareans Boetius-Ausgabe erschien zuerst 1546 in Basel bei Heinrich (nicht Johann) Petri (zu S. 12 und 93). Hermannus Contractus hat kein Werk über das Monochord, sondern eine allgemeine Musiklehre geschrieben. Sie beginnt: *In consideranda monochordi positione;* daher der Irrthum (S. 37 und 44). Der Reperkussionston der zweiten authentischen Tonart ist *c* (S. 39). Nur die *Harmonica institutio*, nicht die *Musica enchiriadis* kann von Hucbald verfaßt sein (S. 41 und 44). Guido weilte zwischen 1023 und 1036 in Arezzo, denn während dieser Zeit war Theudald dort Bischof (S. 42); seit Morin's neuesten Forschungen erfährt übrigens sein ganzes Lebensbild eine durchgreifende Umwandlung. Zu den deutschen Übersetzungen mittelalterlicher Musikschriftsteller ist Hans Müller's Ausgabe Wilhelms von Hirschau (Leipzig, Teubner 1883) zu fügen (S. 45). Josquin's bewußte Motette heißt *Memor esto verbi tui* (S. 98), Orlando's: *Gustate et videte* (S. 117, richtig S. 120). Daß es keine Oden von Virgil giebt, weiß der Verfasser gewiß ebensogut wie wir (S. 110). Die Sammlung *Gemma musicalis* erschien meines Wissens 1588, die Sammlung von 1587 heißt *Concerti*, nicht *Canti concerti* (S. 132 und 133). Haßler's Beziehungen zu Ulm sind uner-

Digitized by Google

wähnt geblieben (S. 138) und unter den deutschen Orgelmeistern des 16. Jahrhunderts durfte Johann Buchner nicht fehlen (S. 151 und 153). S. 16 lies: Böckh. S. 17 und a. a. O.: Pythagoreer, S. 28: *Jubili*, S. 29: *plagios*, S. 44 unterste Zeile: *Scriptores*. S. 68 oben: im letzten der Fauxbourdon-Akkorde muß der Mittelton *g* sein. S. 86, Zeile 11: *Signa*, nicht *Proportiones*. S. 95, Zeile 23: Thesaurarius; 4. Zeile von unten: *ad omnem tonum*, 3. Zeile: Petrejus. S. 146, Zeile 25: Dionysios.

Ich halte ein, denn ich fühle, daß ich etwas überflüssiges thue. Wer mit solcher Gewissenhaftigkeit gearbeitet hat, wie der Verfasser, wird auch die äußerlich abgeschlossene Arbeit stets von neuem durchprüfen. Er wird selbst finden, wo und wie auch in Kleinigkeiten etwa noch zu bessern ist, und bedarf meiner Fingerzeige nicht.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Oswald Koller, Klopstockstudien. 1) Klopstock als musikalischer Ästhetiker. 2) Klopstock's Beziehungen zu zeitgenössischen Musikern. (Sonderabdruck aus dem Jahresberichte der Landesoberrealschule in Kremsier 1889.) Selbstverlag. Druck von H. Gusek in Kremsier. 55 Seiten groß 8.

Untersuchungen, deren Ergebnisse der Erkenntniß der Litteratur und der Musik gemeinsam zu Gute kommen, wie es bei diesen Klopstockstudien Koller's der Fall ist, verdienen schon um ihres Inhalts willen auf das beifälligste begrüßt zu werden. Unsere kunstgeschichtliche Betrachtung verliert sich nur zu oft in Einseitigkeit. Die litterargeschichtlichen Forscher kümmern sich meistens allein um die Dichtkunst und fragen höchstens noch jenen Geisteswissenschaften nach, die in einer gewissen verwandtschaftlichen Beziehung zur Poesie stehen und zur Bildung des Dichtergeistes unerläßlich erfordert werden, der Philosophie, dem Studium des klassischen Alterthums, der Geschichte u. s. w. Und ebenso beschränken sich die Musikhistoriker zum großen Theil ausschließlich auf das, was im engsten Sinne Musik heißt. Und doch greifen im gesammten Kunstleben und ganz besonders in der Entwicklung der neueren deutschen Kunst Musik und Poesie auf das innigste in einander. Man braucht nicht einmal an das neunzehnte Jahrhundert zu erinnern, wo z. B. eine geschichtliche Erkenntniß des Lebens und Wirkens verschiedener deutscher Musiker ohne ein eindringendes Wissen von unserer romantischen Poesie geradezu unmöglich ist; man braucht auch nicht darauf hinzuweisen, daß der leidige Kampf um Richard Wagner und seine Kunst mit viel mehr Maß, viel mehr Klarheit und vor allem mit viel mehr geistigem Gewinn für beide Parteien geführt werden könnte, wenn die Musiker, die über Wagner schrieben, etwas mehr von der Litteraturgeschichte, und die Litteraten, die sich in den Streit mischten, nicht gar so wenig von Musik verstünden: auch an Werke, welche das deutsche Musik- oder Litteraturleben in früheren Zeiten behandeln, muß die gleiche Forderung gestellt werden. Oder wäre eine wissenschaftlich erschöpfende Darstellung der dramatischen Dichtungen Goethe's denkbar ohne Kenntniß von der geschichtlichen Entwicklung des deutschen Singspiels in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, ohne das specielle Studium der Mozart'schen »Zauberflöte«, deren Fortsetzung der Dichter plante? Bleibt für den, der von Gluck's Reformbestrebungen in der Oper nichts Genaueres weiß, nicht das Verständniß für mehrere Arbeiten Wieland's aus den ersten Jahren seines Weimarer Aufenthaltes höchst

Digitized by Google

lückenhaft? Ist eine musikgeschichtliche Erforschung des deutschen Liedes ohne gründliche Kenntniß von der Entwicklung unserer Lyrik seit dem Anfang des vorigen Jahrhunderts möglich? Ansätze, zum Theil äußerst schätzbare Ansätze zu einer solchen gemeinschaftlichen Betrachtung der beiden Schwesterkünste und ihres wechselseitigen Verhältnisses in verschiedenen Perioden unseres Geisteslebens sind allerdings in den letzten Jahren mehrfach gemacht worden; aber noch immer bleibt gerade auf diesem Gebiete für die genaue wissenschaftliche Forschung sehr viel zu thun übrig.

Koller hat sein besonderes Thema aus diesem Gebiete sehr glücklich gewählt. Denn Klopstock hat nicht nur, wie vielleicht kein zweiter Dichter des vorigen Jahrhunderts, auf das musikalische Element in der Poesie die größte Sorgfalt verwendet, sondern auch durch seine völlig umgestaltenden Neuerungen in unserer Lyrik einen bedeutsamen Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Liederkomposition ausgeübt. Er hat im besonderen noch als Dichter und als persönlicher Freund auf Gluck's Schaffen bis zu einem mäßigen Grade eingewirkt und im langjährigen Verkehr mit Philipp Emanuel Bach und geringeren Musikern in Hamburg manche Anregung gegeben, mehr vielleicht noch empfangen.

Sein Verhältniß zur Musik ist gleichwohl bisher im einzelnen noch nicht untersucht worden. Koller hatte also alles aus den Quellen selbst zu schöpfen. Auch der kurze Abschnitt über die Beziehungen Klopstock's zur Musik und zu zeitgenössischen Musikern in meiner Biographie dieses Dichters (Stuttgart 1888, S. 361ff.) konnte ihm nicht als Vorarbeit dienen, da seine Schrift, obgleich später erschienen, doch gleichzeitig mit meinem Buche verfaßt wurde. Aus demselben Grunde konnte er Heinrich v. Stein's vortreffliches Werk »Die Entstehung der neueren Aesthetik« (Stuttgart 1886), das ihm namentlich für die allgemeine Einleitung seiner Schrift manchen sicheren Aufschluß gewährt hätte, nicht zu Rathe ziehen. Sonst hat Koller die vorhandene Litteratur, besonders die Schriften über Klopstock, zur Genüge gekannt und ausgenützt; er beantwortet daher die aufgeworfenen Fragen in allen Hauptpunkten richtig und vollständig. Höchstens dürfte der geschichtliche Einfluß der Klopstockischen Odendichtung auf die deutsche Liederkomposition im allgemeinen stärker betont sein: es war Klopstock's in freieren Versmaßen sich bewegende, auf ausdrucksvolle Deklamation abzielende Lyrik, mit deren Komposition bei Gluck und dessen Nachfolgern in der Entwicklung des deutschen Liedes der bedeutsame Schritt gemacht wurde von der früheren Sitte, eine Liedmelodie ohne Rücksicht auf den Text nach ausschließend musikalischen Grundsätzen beliebig zu moduliren, zunächst zu dem entgegengesetzten Extrem, die musikalische Melodienführung der deutlichen und charakteristischen Deklamation des Textes völlig unterzuordnen.

Koller weist besonders auf die Schranken und Mängel von Klopstock's musikalischem Wissen richtig hin. Klopstock besaß von Natur ein feines musikalisches Gefühl; er hatte dieses Talent lange Zeit aber völlig unausgebildet gelassen. Er verstand kein Instrument zu spielen und sang erst in spätern Jahren mit guter Stimme das eine oder andere Lied im Chore mit. Theoretische Kenntnisse von Musik besaß er nicht. Von einer harmonischen Entwicklung, von einer thematischen Durchführung, überhaupt von rein musikalischen Kategorien ist bei ihm nirgends die Rede; von musikalischen Formen nennt er überall nur das Lied und Liedartiges; die instrumentalen Formen der Fuge, Ouverture, Sonate, Symphonie u. dgl. übergeht er in seinen theoretischen Äußerungen mit Stillschweigen. Von der Schönheit instrumentaler Musik hat er keine genügende Vorstellung; die Art, wie er in seinen Oden gelegentlich einzelne Instrumente, die Harfe, die Leier, die Flöte, die Trompete, die Posaune, nennt, beweist, daß er von der specifischen

Verwendung dieser Instrumente im Orchester nichts wußte oder wenigstens als Dichter sich darum nicht bekümmerte: ihm gelten dieselben nur als Symbole, je nachdem es sich darum handelt, den feierlich-erhabenen oder den sanft rührenden, den religiösen oder den kriegerischen, den vaterländisch-germanischen oder den antiken Gesang zu begleiten. Als selbständige Instrumente nennt er sie so wenig wie andere. Weit über die Instrumentalmusik stellt er die Vokalmusik, weil diese mit Hülfe der Poesie des Textes mehr Empfindungen erwecken kann als jene. Je näher ihre Ausdrucksweise der Poesie kommt, desto mehr erfüllt sie nach Klopstock's Ansicht ihre Aufgabe. Sie soll sich also aller rein musikalischen Zierathen entäußern und dichterische Zwecke verfolgen, den dichterischen Inhalt und dessen formale Schönheit vornehmlich ins Licht setzen, daher möglichst zur Deklamation werden, die alle erdenklichen Schattirungen der Empfindung andeutet. Durchweg nur die Dienerin der Poesie, soll sie den Text nie verhüllen, sondern leicht umschweben, »wie der Schleier eine griechische Tänzerin«. Der Komponist soll daher bei Werken der Vokalmusik nicht nur die Setzkunst in Betracht ziehen, sondern vor allem auch die dichterische Phantasie walten lassen, damit der Gefühlsgehalt des Textes in der richtigen Stimmung erklinge; er soll, um ein bezeichnendes Gleichniß Gluck's zu gebrauchen, nicht bloß Maurer, sondern Architekt sein. Man erkennt leicht, wie Klopstock hier das Rechte halb ahnt, wie er aber, der bei seiner völligen technischen Unkenntniß von Musik kaum den Namen eines Dilettanten verdient, überall bei seinen Forderungen Richtiges und Falsches vermischt, oder vielmehr wie diese Forderungen stets nur die eine Seite der Thätigkeit des Komponisten betreffen und zwar die, welche mit der specifisch musikalischen Technik am wenigsten gemein hat. Andrerseits war dies aber auch diejenige Seite, welche von den Vokaltonsetzern vor Gluck fast gänzlich vernachlässigt worden war, welche also bei einer Reform in der deutschen Vokalmusik, wie sie damals zur geschichtlichen Nothwendigkeit geworden war und auch von Klopstock angestrebt wurde, am meisten ins Auge gefaßt werden mußte.

Weniger dilettantenhaft verwendete Klopstock sein musikalisches Gefühl in der rhythmischen Ausbildung seiner eignen Verse und in den ausgedehnten Untersuchungen, die er besonders in späteren Jahren über die einzelnen Theile der Rhythmik, über Wohlklang und Tonausdruck, Zeitausdruck und Tonverhalt u. s. w. anstellte. Hier beherrschte er die Technik vollkommen, hier besaß er unter allen gleichzeitigen Deutschen nicht nur das feinste Ohr, sondern auch die größte praktische Erfahrung, und wenn er auch hier bisweilen zu irrigen oder wenigstens angreifbaren Ergebnissen gelangte, so war nicht sein Mangel an gewissen Vorkenntnissen, sondern einzelne Grillen und Vorurtheile, von denen er eigensinnig nicht lassen wollte, daran schuld.

Wie von dem innern Wesen und von den äußern Formen, von der gesammten Theorie und Technik der Musik, so hatte Klopstock auch von der musikalischen Litteratur lange Zeit nur geringe Kenntniß. Sein Interesse daran schlummerte, bis der musikalisch tüchtig gebildete Dichter Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg 1763 nach Kopenhagen und Lyngby übersiedelte. Klopstock lernte ihn erst im Sommer 1764 kennen, als er nach zweijährigem Aufenthalt in Deutschland nach Dänemark zurückkehrte. Noch fleißiger wurde in Gerstenberg's Hause die Musik gepflegt, als dort 1765 seine junge, sangeskundige Gattin Sophia geb. Teichmann eingezogen war. Vorher hätte Klopstock namentlich schon als Student zu Leipzig Gelegenheit gehabt, Musik der edelsten Art kennen zu lernen; aber um den Kantor an der Thomasschule, den alten Johann Sebastian Bach, und seine Werke bekümmerte sich der junge Klopstock sicherlich nicht. Auch von Bach's großem Zeitgenossen, von Händel, wußte der Dichter vor seiner Bekanntschaft mit Gerstenberg vermuthlich

Digitized by Google

nicht viel mehr, als daß dieser Künstler gleichfalls einen »Messias« geschaffen habe. Seine musikalischen »Zaubereien«, die er 1766 in einer vaterländischen Ode pries, lernte er ihrem Wesen nach frühestens durch Gerstenberg etwas kennen. Außer ihnen und außer dem »*Stabat mater*« von Pergolese scheint man aber auch bei Gerstenberg meistens nur leichte Modemusik gespielt zu haben. Gehaltvolle Musik, Werke von Philipp Emanuel Bach, Salieri, Händel, Gluck und ähnlichen Meistern, hörte und pflegte Klopstock erst, seitdem er 1770 nach Hamburg übergesiedelt war und im Hause Philipp Emanuel Bach's häufig verkehrte; namentlich war auch die Freundschaft und der durch mehrere Jahre sich hinziehende Briefwechsel mit Gluck für die Veredlung seines musikalischen Geschmacks von Wichtigkeit. Die Beziehungen, die Klopstock seit 1764 mit verschiednen zeitgenössischen Tonsetzern anzuknüpfen suchte, um sie zu Komponisten seiner Oden oder auch nur der von ihm neugebildeten Strophenmaße zu gewinnen — denn es kam ihm vornehmlich auf die Rhythmik dabei an —, waren vorübergehend; erst zu Gluck trat er in ein dauerndes, menschlich erfreuliches und künstlerisch gewinnreiches Verhältniß. Immer bleibt dabei nur zu bedauern, daß Gluck von seinen Kompositionen Klopstockischer Oden so wenig aufzeichnete — wir besitzen ja nicht einmal seine Musik zur »Todten Clarissa«, seiner »Favoritode«, wie er sie selbst nannte, die allen Hörern Thränen auspreßte —; vor allem zu bedauern, daß nicht ein Takt der Gluck'schen, nach allen Nachrichten höchst eigenartigen Komposition von Klopstock's »Hermannsschlacht« uns erhalten ist.

Auf alle diese verschiedenen Seiten in Klopstock's Bestrebungen zur musikalischen Ästhetik und in seinen Beziehungen zu gleichzeitigen Musikern weist Koller in klarer, durchaus sachgemäßer, auch stilistisch lobenswerther Darstellung hin. An feinsinnigen, von großer Sachkenntniß zeugenden Bemerkungen leidet seine Schrift keinen Mangel. Eine besonders schätzenswerthe Zierde derselben ist das am Schluß beigefügte Verzeichniß von Kompositionen Klopstockischer Texte, das weit vollständiger ist als alles, was wir in dieser Hinsicht bisher besaßen. Im einzelnen fordern Koller's Behauptungen zwar öfters zum Widerspruch heraus; doch werden durch die etwaige Berichtigung solcher einzelnen Sätze die Endergebnisse seiner Untersuchung kaum wesentlich berührt.

Namentlich enthält die allgemeine Einleitung der Schrift über die Klopstockische Ästhetik überhaupt verschiedne Irrthümer. Koller übersieht, daß Klopstock nichts weniger als ein systematischer Denker war. Er nahm auch bei seinen ästhetischen Forschungen und Lehren von jedem seiner Vorgänger auf diesem Gebiete, was er eben brauchen konnte, ohne sich deswegen zu dem gesammten System eines jeden, von dem er etwas borgte, zu bekennen. So konnte er sich gegen Batteux' Princip der Naturnachahmung aussprechen und doch sonst die Nachahmung der Natur für den Künstler recht wohl gelten lassen, oder ein ander Mal den Begriff der dichterischen Handlung mit Worten erklären, die unmittelbar an Batteux Definition erinnerten. So konnte er von Lessing im einzelnen so und so viel lernen, ohne doch den Zusammenhang von Lessing's ästhetischen Anschauungen und die letzten einheitlichen Zwecke derselben je völlig zu verstehen oder sich anzueignen. Koller hat Recht, daß selbst die »Hamburgische Dramaturgie« Klopstock nicht den Wesensunterschied zwischen epischer und dramatischer Dichtung lehrte; aber er hat sehr Unrecht, daraus den Schluß zu ziehen, daß Klopstock's ästhetische Ansichten in keiner Weise Lessingische Einflüsse merken ließen (S. 4). Auf einzelne Aussprüche Klopstock's, die das Studium des »Laokoon« bekunden, hat Koller selbst hingewiesen. Diesen Äußerungen lassen sich mit leichter Mühe ähnliche aus Klopstock's späteren Schriften beigesellen, auch einige, die das Studium der Abhandlungen über die Fabel und andrer Werke Lessing's voraussetzen.

Digitized by Google

Am meisten stimmen seine ästhetischen Ansichten allerdings mit denen Sulzer's überein; aber Sulzer's Ästhetik ist keineswegs die Quelle der Klopstockischen, sondern beide sind gemeinsam abhängig von den Anschauungen Bodmer's und Breitinger's. Sulzer's persönlicher Verkehr mit Klopstock überdauerte übrigens das Jahr 1750 nicht; der Zwist zwischen Bodmer und Klopstock während des Winters 1750/51 bedeutete auch eine Entfremdung zwischen Sulzer und dem Messiasdichter. Die drei Abhandlungen, welche Koller auf S. 3 nennt, »Von der heiligen Poesie«, »Vom Range der schönen Künste und Wissenschaften« und »Gedanken über die Natur der Poesie«, sind nicht die einzigen, in denen Klopstock seine ästhetischen Anschauungen niederlegte; einen bedeutsamen Zuwachs dazu bringen später namentlich verschiedne Abschnitte der »Gelehrtenrepublik«; auch einiges in spätern Oden, in den »Fragmenten über Sprache und Dichtkunst« und andern Aufsätzen der letzten Jahrzehnte von Klopstock's Leben käme in Betracht. Die Abhandlung »Von der heiligen Poesie« steht übrigens nicht vor der Hallischen Ausgabe des »Messias« von 1751, sondern erst vor der Kopenhagener von 1755 (dann wieder abgedruckt in der Hallischen von 1760).

Mit Recht hebt Koller (S. 10) hervor, daß Klopstock stets auf passende Wahl des Ausdrucks beim Dichter dringe. Denn in der That ist Proprietät und Prägnanz der Worte eine der größten Zierden der Klopstockischen Sprache, eine der Hauptforderungen seiner Poetik. Aber falsch oder mindestens schief ausgedrückt und irre führend ist, was Koller im Anschluß an jene richtige Behauptung sagt: »Dieser Ausdruck selbst ist ihm aber ein ziemlich äußerlicher. Er sucht ihn nicht in der Anordnung und Verknüpfung der Gedanken, sondern lediglich in rhythmischen und sprachmusikalischen Beziehungen. Nicht das Wort, insofern es das Bild einer Anschauung, eines Begriffes ist, gilt ihm als Ausdrucksmittel, sondern sofern es durch seinen sinnlichen Klangreiz wirkt«. Das scheint ja der vorausgehenden Behauptung geradezu zu widersprechen! In Wirklichkeit achtete denn auch Klopstock zwar sorgfältig auf den sinnlichen Klangreiz der Worte, ohne deswegen aber ihren begrifflichen Gehalt, ihre Kraft der Veranschaulichung des Gedankens zu vernachlässigen. Daß er als Theoretiker zunächst die rhythmischen und musikalischen Beziehungen der Sprache untersuchte, beweist noch keineswegs, daß er die Sprache nur vom musikalischen, nicht vom poetischen Standpunkt betrachtete (S. 13), daß er keine Stilistik und vollständige Poetik schreiben wollte. Mit jenem fing er eben an; wer möchte mit Fug behaupten, daß er das, zu dessen Ausführung er nicht gelangte, wozu er aber verschiedne Ansätze machte, im Princip verworfen habe? Koller läuft überhaupt leicht Gefahr, seine Schlußfolgerungen zu extrem zu ziehen. So geht er vielleicht auch in der wörtlichen Ausnutzung von Odenstellen zu weit. Hier ist doch kaum jedes Wort so streng zu urgiren, wie es beim prosaischen Ausdruck der Fall wäre. Principiell möchte ich gegen Koller die Frage aufwerfen, ob sich die Ästhetik um den Stoff rein gar nichts zu bekümmern habe. Es versteht sich, daß das stoffliche Interesse nicht in den Vordergrund treten darf; aber ist wirklich das ästhetische Gefallen allein durch die formale Schönheit, allein durch den Einklang von Inhalt und Ausdruck bedingt, ohne Rücksicht darauf, ob dem Inhalt an sich ein besonderer Werth zukomme (S. 12)? Dann wäre z. B. die Matthäuspassion und Beethoven's neunte Symphonie ästhetisch gleichwerthig mit Mozart's Schlummerlied »Schlafe, mein Prinzchen«, Goethe's »Faust« gleichwerthig mit dem »Clavigo«?? Überhaupt scheint mir Koller den Werth der äußeren Form gelegentlich zu überschätzen; die Folge davon ist, daß er Gluck nicht nach Gebühr würdigt.

Gefährlich ist es ferner, aus dem Mangel von Zeugnissen, z. B. von brieflichen Äußerungen, auf den Mangel an geschichtlichen Vorgängen zu schließen.

Digitized by Google

Daß der Kapellmeister Paolo Scalabrini in Kopenhagen 1756 durch Giuseppe Sarti verdrängt wurde, wird zwar in Klopstock's Briefen nirgends erwähnt; beweist dies aber schon zur Genüge, daß Klopstock sich um diesen Wechsel der Musiker gar nicht bekümmerte? Übrigens verbrachte er gerade einen großen Theil des Jahres 1756 in Deutschland. Wie sollte er jedoch von dem Umschwung in den musikalischen Verhältnissen Dänemarks berührt werden, der lange vor seiner Ankunft in Kopenhagen sich vollzog, als Klopstock sich noch in Leipzig oder Langensalza befand? Erst im April 1751 kam er nach Dänemark; Johann Adolf Scheibe war aber schon 1745 dahin berufen, 1748 wieder entlassen worden, Gluck hatte sich 1748—1749 dort aufgehalten.

Daß auf Gerstenberg's Anregung Klopstock sich der vaterländischen Dichtung zuwandte (S. 23), ist zu viel gesagt; seine ersten vaterländischen Oden, »Hermann und Thusnelda«, »Fragen«, »Die beiden Musen«, stammen aus dem Jahre 1752, also zwölf Jahre vor seinem ersten Zusammentreffen mit Gerstenberg. Die in der Gluck'schen Sammlung enthaltene Ode »Die Neigung« (S. 37), die in den früheren Ausgaben der Klopstock'schen Werke durchweg fehlt, ist jüngst in die von Jaro Pawel und mir besorgte kritisch-historische Ausgabe der Oden (Stuttgart 1889) aufgenommen worden, die noch in einigen Einzelheiten dem Verfasser der »Klopstockstudien« näheren Aufschluß hätte geben können. Aus ihr wäre z. B. auch ein Irrthum auf S. 34 zu berichtigen. Zu der Ode »Warnung« vom Jahre 1772, die nach ausgewählten Stellen der Komponisten Bai, Allegri und Palestrina gedichtet ist, bemerkt Klopstock: »Was ich nach Händel, Pergolese und Gluck gemacht, mochte ich nicht aufbehalten«. »Trotzdem«, fährt Koller fort, besäßen wir noch eine zweite Ode von 1777, »Die Erscheinung« betitelt, welche »nach »Gluck's, Pergolese's und Zoppi's Kompositionen« gedichtet ist. Dieses »Trotzdem« ist unberechtigt, obwohl wir sogar noch eine dritte derartige Dichtung Klopstock's, das »*Stabat mater*« nach Pergolese von 1767, besitzen. Denn Klopstock erklärt ja keineswegs, daß er nur jene eine Ode »Warnung« auf die angegebene Weise abgefaßt, sondern daß er nur diese Ode der Aufnahme in die Sammlung seiner Werke (Leipzig bei G. J. Göschen 1798 ff.) gewürdigt habe; nur in dieser Ausgabe, in welcher das »*Stabat mater*« sowohl als »Die Erscheinung« fehlen, steht die Anmerkung, um die es sich hier handelt. Daraus berichtigt sich dann auch der weitere Irrthum Koller's (S. 35), die Ode »Die Erscheinung« müsse bereits vor 1772 entstanden sein.

Noch gäbe die eine oder andere allgemeine Bemerkung des Verfassers Anlaß zur Polemik; so z. B. der Satz (S. 40), daß Goethe'sche Gedichte durch die Komposition verlören, einige Beethoven'sche Lieder ausgenommen. Wirklich? Verliert das »Veilchen« in der That durch Mozart's Musik, verliert das »Haidenröschen« oder, um ein Gedicht vom allerentgegengesetztesten Charakter zu wählen, verliert »Prometheus« durch Schubert's kongeniale Komposition? Von gemeinsamen Kennern der Musik und der Poesie werden vermuthlich nur wenige mit einem zuversichtlichen Ja antworten. Aber genug der Einwürfe! Sie sollen dem Verfasser nicht zum Tadel gereichen. Er hat im einzelnen hie und da gefehlt, nicht öfter als jeder andere, der die gleiche Aufgabe zu lösen versucht hätte; im ganzen aber hat er diese seine Aufgabe richtig erfaßt und durchaus befriedigend gelöst und damit zugleich denen den Weg gezeigt, die Lessing's, Wieland's, Schiller's und anderer unserer Geistesheroen Beziehungen zur Musik erschöpfend behandeln wollen. Möge er selbst rüstig fortschreitend auf diesem Wege noch öfter angetroffen werden, mögen gleich eifrige und gleich zuverlässige Forscher bald seinen Spuren folgen!

München. **Franz Muncker.**

Digitized by Google

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Jungmannsgasse 25.

Digitized by Google

Reinhard Keiser.

Von

F. A. Voigt [1].

Über den Geburtsort Keiser's war man bisher gänzlich im Unklaren. Johann Mattheson, Keiser's erster Biograph, sagt in seiner »Ehrenpforte« S. 125: »Reinhard Keiser *alias Rinardo Cesare* mag etwa ums Jahr 1673 geboren sein. Der eigentliche Ort, wo solches geschehen, ist zwar nicht bekannt, doch liegt er vermuthlich zwischen Leipzig und Weißenfels«. Der Angabe Mattheson's sind dann alle spätern Musikhistoriker gefolgt, einige nennen sogar Leipzig selbst als Geburtsort Keiser's. Daß er aber in Wirklichkeit das Städtchen Teuchern zwischen Weißenfels und Zeitz ist, ergiebt sich aus dem dortigen Kirchenbuche. Diesem zufolge ist Reinhard Keiser am 12. Januar 1674 in Teuchern getauft worden [2]. Die Geburtstage der

[1] Der Herr Verfasser stellt hier zum ersten Male Herkunft und Jugendleben Keiser's auf Grund sorgfältiger selbständiger Forschungen dar. Um des Künstlers späteren Lebensgang und Wirken zu zeichnen, hatte er größtentheils aus bereits bekannten Quellen zu schöpfen. Wir mußten erwägen, ob nicht in der vorliegenden Zeitschrift von der Mittheilung dieses letzteren Abschnittes abzusehen und nur dasjenige zu veröffentlichen sei, was in jedem Betracht neu ist. Namentlich erschien auch noch der Umstand bedenklich, daß ich selber an der Keiser-Forschung betheiligt bin, denn wenn auch eine häufige Bezugnahme auf meine Arbeiten in der Sache begründet sein mag, so ist es doch nicht gerade erfreulich für mich, eine durchweg beistimmende oder lobende Erwähnung derselben mit zum Druck befördern zu müssen. Wenn wir Herausgeber uns dennoch entschließen, dem Wunsche des Hrn. Verfassers entsprechend, das Ganze zu geben wie er es geschrieben hat, so geschieht es, weil von Keiser's Eltern und seiner eignen Jugendzeit her ein merkwürdig erhellendes Licht auch auf sein späteres Leben fällt. *Chr.*

[2] Infolge meiner mehr als zwanzigjährigen Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte dieser Stadt war mir diese Thatsache schon längere Zeit bekannt. Die Anregung, weitergehende Forschungen über Keiser an sie anzuknüpfen, ist mir von meinem verehrten Freunde, Herrn Organisten Bernhard Friedrich Richter in Leipzig geworden, der auf selbständigem Wege zu derselben Entdeckung gelangt war. Er hat mich auch während meiner Arbeit durch freundlichen Rath und durch Litteraturnachweise aufs dankenswertheste unterstützt. Den Herren Dr. Chrysander und Dr. Dörffel spreche ich für die empfangenen werthvollen Rathschläge und Hinweise gleichfalls meinen verbindlichsten Dank aus.

Digitized by Google

Täuflinge sind zu damaliger Zeit in den Kirchenbüchern in der Regel noch nicht angegeben, und so läßt sich auch derjenige Keiser's nicht mit Sicherheit bestimmen. Da aber zu jener Zeit die Neugebornen, mit geringen Ausnahmen, fast immer am dritten Tage nach ihrer Geburt getauft zu werden pflegten, so kann man wohl annehmen, daß Keiser's Geburtstag der 10. Januar 1674 ist. Keiser's Pathen waren: 1. der Eisenbergische Stadtorganist Tobias Zschille[1], 2. der Geleitsmann und Gastwirth Heinrich Uthe aus Obernessa, und 3. Jungfrau Anna Regina Walther, Ausgeberin der Frau von Burckersrode auf dem Rittergute Teuchern[2].

Keiser's Vater, *Gottfried Keiser*, war damals Organist in Teuchern und soll ein guter Komponist gewesen sein, dessen Kirchenmusik in Mittel- und Norddeutschland eine große Verbreitung gefunden habe[3]. Mattheson erzählt, sowohl der am 11. März 1718 verstorbene Hamburger Domkantor Friedrich Nikolaus Braun, als auch der etwa 20 Jahre später verstorbene Bürgermeister Stöterogge in Lüneburg seien im Besitz vieler Kirchenkompositionen Gottfried Keiser's gewesen. »Der Vater [Reinhard Keiser's] soll ein guter Komponist gewesen sein, der sich aber bald hier, bald dort aufgehalten hat. Vor einigen Jahren [vor 1740], da der Bürgermeister Stöterogge in Lüneburg noch lebte, wurde ein dasiger Freund von unserm [Reinhard] Keiser besucht und mußten sie beide zu besagtem Bürgermeister hinkommen, der ihnen dann erzählte, er habe Keiser's Vater gekannt, und zeigte zu dessen Beweis verschiedenes von seiner musikalischen Arbeit vor. In Hamburg hat sich meines Wissens dieser Komponist auch aufgehalten, und der ehemalige Kantor am

[1] *Tobias Zschille*, früher Organist in Treben, wurde 1667 Stadtorganist in Eisenberg und starb 1676 daselbst. Sein Nachfolger in diesem Amte wurde *Michael Telonius*, geb. 1652 als Sohn eines böhmischen Exulanten in Zeitz, der in Straßburg und Leipzig das Orgelschlagen *ex professo* studirt hatte, 1674 oder 1675 Organist in Teuchern (als Nachfolger Gottfried Keiser's, des Vaters unsers Reinhard Keiser's), 1676 Stadtorganist in Eisenberg und 1687 fürstlicher Kapellmeister daselbst wurde und 1714 starb. Er soll »ein sehr berühmter Mann und Komponist« gewesen sein. Vgl. Gschwend, Eisenberg. Chronik S. 284. Back, Chron. von Eisenberg I, 337. Merkwürdig, daß dieser Telonius in der Musiklitteratur ganz unbeachtet geblieben ist.

[2] Das Rittergut Teuchern, eine Besitzung Kaspar Adam's von Berlepsch auf Teuchern, Seebach und Hennigsleben, war 1671—1677 an Georg Friedrich v. Burckersrode auf Markröhlitz, Kröllwitz und Daspig (geb. 11. Febr. 1631. † 12. Aug. 1699) verpachtet. Er war seit dem 1. Dez. 1663 vermählt mit Hippolita Magdalena von Trotte aus Teutschenthal und nach deren Tode (seit 1685) mit Rahel verw. v. Wolfframsdorf geb. von Creutzen aus Gauern bei Altenburg. Seine Kinder siehe bei Val. König, Adelshistorie II, 285.

[3] Allgemeine deutsche Biographie XV, S. 541. Mattheson, Ehrenpforte S. 126.

Digitized by Google

Dom Friedrich Nikolaus Braun († 11/3. 1718. Vgl. Mattheson, Ehrenpforte 25) hatte viele Kirchenstücke von ihm«.

Über Gottfried Keiser's Lebensgeschichte ist wenig bekannt, namentlich fehlen alle Nachrichten über Ort und Zeit seiner Geburt, wie auch über sein Leben und Wirken vor und nach seiner Anstellung in Teuchern. Zieht man in Erwägung, daß er bei der Taufe seines Sohnes Reinhard den Eisenbergischen Stadtorganisten Tobias Zschille zu Gevatter bat, der also doch wohl in sehr freundschaftlicher Beziehung zu ihm gestanden haben muß, so liegt die Vermuthung nahe, daß er sich früher eine Zeit lang in Eisenberg aufgehalten hat, wo das Freundschaftband zwischen ihm und Zschille geknüpft worden sein mag. Ja, vielleicht haben in Eisenberg, wo wir Glieder der Familie Keiser seit Anfang des 18. Jahrhunderts als angesehene Juristen finden, schon damals Verwandte Keiser's gelebt.

Ein Georg Keiser wurde 1635 Amtsschösser in Dornburg, 1664 Landrentmeister und Amtmann in Altenburg, wo er 1684 starb. Sein 1673 herausgegebenes Werk *Praxis criminalis* erlebte 1678 und 1693, 1695 und 1710 neue Auflagen (vgl. Jöcher, Allgem. Gelehrtenlexikon II, 2079). Dessen Sohn Christian Friedrich, geb. 22. März 1664, studierte 1680—1686 in Leipzig die Rechte, ließ sich hierauf als Advokat in Altenburg nieder, wurde, nachdem er 1688 in Jena die juristische Doktorwürde erlangt hatte, 1696 Hofrath bei dem Grafen Otto von Schönburg-Waldenburg und 1700 Amtmann und Kreishauptmann in Eisenberg, wo er, wegen seiner Verdienste um das Amt zum Hofrath ernannt, am 3. Oktober 1730 starb. Dessen Sohn Christian August lebte ebenfalls als Advokat in Eisenberg (anfänglich als Adjunkt seines Vaters, nach dessen Tode aber als Amtsnachfolger mit dem Titel eines Wirklichen Raths), wurde 1763 Landrichter daselbst und trat 1792 wegen Altersschwäche in den Ruhestand. Vermuthlich war der zuerst genannte Altenburger Amtmann Georg Keiser der Vater des Teuchern'schen Organisten Gottfried Keiser, und letzterer also der Bruder des Eisenbergischen Kreisamtmanns Dr. Christian Friedrich Keiser. Wäre diese Voraussetzung richtig, und nimmt man an, daß Gottfried Keiser bei seiner Verheirathung im Jahre 1673 etwa 25 Jahr alt gewesen ist, so müßte er um 1648 in Dornburg geboren worden sein. Leider lassen sich genauere Angaben hierüber nicht geben, da die alten Kirchenbücher von Dornburg verbrannt sind.

In Teuchern scheint Gottfried Keiser sein Amt 1671 angetreten zu haben, denn bei der in diesem Jahre daselbst abgehaltenen Kirchenvisitation war er noch nicht bestätigt, wie die in dem bezüglichen Visitationsprotokoll befindliche Notiz: »die Konfirmation kann noch bleiben«, bezeugt. Welcher Grund vorgelegen hat, die Konfirmation

Digitized by Google

Keiser's noch hinauszuschieben, ist nicht bekannt. Vielleicht war es der, daß Keiser, der bei seiner Anstellung die Verpflichtung mit übernommen hatte, täglich einige Stunden in der stark überfüllten Schule des Rektors Andreas Crusius, damals noch der einzigen Schulklasse in Teuchern, mit unterrichten zu helfen, sich dieser Arbeit gänzlich entzogen hatte, weil, wie er behauptete, in seiner Vokation nichts davon stehe. Das Visitationsprotokoll sagt in Bezug hierauf: »[der Organicus Gottfried Keyser soll] dem Rektor vermöge seiner Vokation *in laboribus scholasticis* hülffreiche Hand bieten. (Er will sich nicht dazu verstehen, vermeint, es stehe in seiner Vocation nicht. Ist bey der Kirchrechnung nach der Vocation zu sehen und fleißig zu untersuchen. Es hat sich der Organicus der Schulcollaboration gänzlich entzogen. Daher eine Verordnung ergehen soll)«. Vielleicht ließ auch das Vorleben Keiser's, wie auch sein ganzes Auftreten, in dem Visitator Zweifel auftauchen, ob der neue Organist lange in seiner Stellung ausharren würde; denn Keiser scheint von Beruf ein »fahrender Musikant« gewesen zu sein, der, wie Mattheson sagt, »sich bald hie, bald dort aufgehalten hat«, dem also die ungezwungene Freiheit des Künstlerlebens mehr zusagte als die beengenden Fesseln eines festen Amtes.

Keiser's Besoldung in Teuchern war eine äußerst karge, die ihm noch dazu von Einzelnen geschmälert, von Anderen gänzlich vorenthalten wurde. Bei Gelegenheit der schon erwähnten Kirchenvisitation (1671) klagte er namentlich darüber, daß sich die Einwohner zu Schwöditz weigerten, ihm das Seine zu geben. Zugleich bat er aber auch um Entschädigung für den nicht eintreibbaren Theil seines Einkommens, um Gewährung einer Trankſteuer von 4 fl. 12 gr., um Bewilligung einer Gebühr von 4 gr. von einer Braut, welche auswärts getraut würde, um Erhöhung des sogenannten Brautmessenbeitrags, um Zahlung seines Hauszinses aus Kirchenmitteln, um Erstattung der Kosten für Dr. Olearii Manual, das er für die Kirche angekauft hatte, sowie endlich um Gewährung eines Frei- oder Reihetisches. Seitens des Superintendenten wurde die erbetene Verbesserung seines Einkommens in allen Stücken angeordnet, resp. ihm die Bewilligung seiner Wünsche in Aussicht gestellt. Das Visitationsprotokoll bemerkt hierüber Folgendes: »Den Mangel der 9 fl. an *Salario* zu ersetzen von den Resten. Was ihm an brauchbaren Gütern zurückbleibt, hat er *pro rata* zu fordern. Die Einwohner zu Schweditz dazu zu halten, daß sie ihme das seinige geben. Wegen der Trankſteuer 4 fl. 12 gr. bey dem v. Berlepsch zu suchen umb Intercession Verwendung) an die Obersteuereinnahme. NB. Compensation wegen seines Brauhauses. Die Gebühren von einer Braut, so

Digitized by Google

anderwärts copuliret wird, nemblich 4 gr., soll er haben, weil die Prediger das Ihrige auch solchermaßen bekommen. Ist zuvor nicht gewesen. Ist jedoch zu fordern und zu sehen, wie weit mans bringe. Item mehr von Brautmessen zu fordern, wie weit mans bringen kann. 4 fl. Haußzinß aus der Kirche zu haben. Soll den Rest specificiren. Herrn D. Olearii Manual in die Kirche angeschafft. Ist nicht bezahlt. Soll von den Kirchvätern bezahlet werden. Item zu versuchen, ob dem Organico *ambulatoria mensa* (ein Reihetisch) zu wege zu bringen«. Ob es aber auch wirklich zu einer Ausführung der Anordnungen des Superintendenten gekommen ist, scheint nach früheren Erfahrungen auf diesem Gebiete mehr als fraglich, insbesondere war von dem damaligen Kirchenpatron Kaspar Adam von Berlepsch, der gar nicht in Teuchern wohnte, sondern sich in Seebach aufhielt und seit vielen Jahren schon im Konkurs mit seinen zahlreichen Gläubigern lag, in dieser Beziehung nichts zu erlangen, und ebenso heftig sträubten sich die Gemeinden gegen jegliche Erhöhung kirchlicher Gefälle.

Und bei dieser äußerst kärglichen Besoldung sollte Gottfried Keiser auch noch täglich einige Stunden »laboriren« helfen in der nach hunderten zählenden, aus Knaben und Mädchen gemischten Schule des Rektors Crusius. Das war in der That Eselsarbeit bei Zeisigfutter, von denen das Eine seinem Künstlerbewußtsein ebensowenig behagen konnte, wie das andre. Wenn er unter diesen Verhältnissen trotzdem 4 Jahre in Teuchern ausgehalten hat, so drängte ihn wohl nur die äußerste Noth dazu.

Über seine sonstigen Schicksale während seiner Teuchern'schen Lebensperiode ist nichts bekannt. Im Kirchenbuche von Teuchern kommt er nur zweimal als Taufzeuge vor: am 12. Dez. 1671 bei Kaspar, dem Söhnchen des v. Berlepsch'schen Richters Kaspar Georgen, und am 8. Mai 1672 bei Gottfried, dem Sohne des Bürgermeisters und späteren Richters Johann Vohland in Teuchern. Es läßt sich daraus ersehen, daß Keiser damals, vor seiner Verheirathung, eine sehr geachtete Stellung in Teuchern eingenommen haben muß, denn die genannten Familien, die ihn mit Übertragung einer Pathenstelle beehrten, gehörten zu den angesehensten und einflußreichsten der Stadt.

Nach den Pathen seines Sohnes Reinhard zu schließen, scheint Gottfried Keiser ein fleißiger Gast des Schänkwirths und Geleitsmanns Heinrich Uthe in Obernessa gewesen zu sein und auch auf dem Rittergute Teuchern viel verkehrt zu haben.

Zu damaliger Zeit lebte in Teuchern ein in seinen Vermögensverhältnissen zurückgekommener Junker Namens Kaspar *Julius von*

Etzdorff, über dessen Herkunft und weitere Schicksale nur wenig bekannt ist. Mit Hülfe des Teuchern'schen Kirchenbuches läßt sich derselbe 1652 und 1655 in dem benachbarten Gröben und 1657 und 1665 in Runthal nachweisen, und da in diesen beiden Dörfern niemals Rittergüter gewesen sind, so muß er wohl zu der angegebenen Zeit ein Bauerngut daselbst gepachtet oder eigenthümlich besessen haben. In Gröben starb 1652 sein Sohn Hans Julius, der am 11. Apr. desselben Jahres in Teuchern begraben wurde, und am 26. Juni 1655 wurde ihm in Gröben ein Sohn, Namens Christoph Adam, getauft. In Runthal ließ er am 25. Okt. 1657 eine Tochter taufen, deren Name im Kirchenbuche leider nicht genannt wird, und am 5. Juli 1665 wurde ihm eine im Kirchenbuche ebenfalls nicht namhaft gemachte) Tochter begraben. Der Gröbener v. Etzdorff wird im Kirchenbuche allerdings Kaspar Julius genannt, während der Runthal'sche nur Julius heißt; beide sind jedoch ohne Zweifel identisch, darauf weist schon der Umstand hin, daß bei dem Amtsfalle vom 25. Okt. 1657 unmittelbar nach dem Namen Julius von Etzdorff's die Bemerkung eingefügt worden ist: »itzo zu Runthal«, woraus zu schließen, daß Julius von Etzdorff kurz vor dieser Zeit von Gröben nach Runthal übergesiedelt ist. 1671 kaufte er in Teuchern von Samuel Fürst (vorher Christian Schlag's Erben) ein hinter dem Rathhause gelegenes sogenanntes »Kapitelshaus« (so genannt, weil es dem Domkapitel in Naumburg lehn- und zinspflichtig war), das 1678 seine Wittwe und nach deren Tode deren Kinder, die gleich zu erwähnende Agnes Dorothee (Reinhard Keiser's Mutter, und deren ältere Schwester Anna Elisabeth, auf welche wir weiter unten noch näher zu sprechen kommen werden, erbten.

In dieser v. Etzdorff'schen Familie verkehrte Gottfried Keiser, jedenfalls Musikunterricht ertheilend, ebenfalls viel. Aus ihr holte er sich, allerdings unter nicht ganz legitimen Verhältnissen, seine Gattin. Das Kirchenbuch von Teuchern berichtet hierüber in lakonischer Kürze: »1673 den 11. Sept. ist Gottfried Keiser, Organist alhier, *cum consensu Superintendentis* mit Junker v. Etzdorff's Tochter privatim copulirt worden«. Bei der äußerst mangel- und lückenhaften Führung des Kirchenbuches in jener Zeit könnte die auffallende Kürze dieser Eintragung, die sowohl den Vornamen der Braut, als auch den ihres Vaters völlig ignorirt, eigentlich nichts Befremdendes an sich haben; allein in diesem Falle hat der Gebrauch dieses Lapidarstils doch seine triftigen Gründe. Der Herr Pastor Johannes Blumenauer war offenbar mit dieser Eheschließung und in noch höherem Grade mit der Art und Weise, wie sie zu Stande gekommen, nicht einverstanden und glaubte seinem Grolle darüber nicht besser Ausdruck geben zu können, als daß er die betreffende Eintragung in der

Digitized by Google

mitgetheilten Weise vollzog. Und was war der Grund seines Zornes, daß er die Namen der Braut und ihrer Eltern nicht dem Papier anvertrauen und dadurch der Vergessenheit anheimfallen lassen wollte? Die Braut war 1. erst 16 Jahre alt und befand sich 2. in schon vorgerücktem Stadium eines gewissen Zustandes. Ersteres läßt sich mit annähernder, letzteres mit absoluter Sicherheit leicht nachweisen.

Den Namen der Gattin Keiser's, der hier nicht genannt ist, erfahren wir aus späteren Eintragungen desselben Kirchenbuchs. Bei Gelegenheit einer Taufe im Jahre 1688 (21. Juli)[1], bei welcher »Gottfried Keiser's, weiland Organisten hier, Weib«, als Taufzeugin eingeschrieben ist, wird sie »Frau *Agnesa Keiserin*« und bei Eintragung ihres Todestages (9. Dez. 1732) »*Agnes Dorothee*« genannt. Ihr Rufname war also Agnes. Sie ist offenbar die am 25. Okt. 1657 getaufte Tochter Julius v. Etzdorff's zu Runthal, deren Name im Kirchenbuche nicht eingetragen worden ist, während die am 5. Juli 1665 beerdigte, gleichfalls unbenannte Tochter desselben Vaters eine jüngere, vermuthlich ungetauft gebliebene und daher in das Taufregister gar nicht eingetragene Schwester der erstern gewesen ist. Die Erstere war also bei ihrer Verheirathung 16, bei ihrem Tode 75 Jahr alt. Diese Zahlen beweisen zur Genüge, daß Keiser's Gattin weder früher, noch später geboren worden sein kann, denn im ersteren Falle müßte sie, ganz abgesehen davon, daß keine ältere Tochter Julius von Etzdorff's im Kirchenbuche erwähnt wird, ein noch höheres Alter als 75 Jahr erreicht haben, was höchst unwahrscheinlich ist, im letzteren Falle aber könnte sie unmöglich schon 1673 Gottfried Keiser's Gattin geworden sein.

Auf die Richtigkeit der zweiten Behauptung weist schon der Umstand hin, daß die Trauung *cum consensu Superintendentis* privatim erfolgte, denn diese Genehmigung des Superintendenten zu Privattrauungen war nur dann erforderlich, wenn das dreimalige öffentliche Aufgebot, das jeder Eheschließung vorhergehen mußte, in ein einmaliges zusammengefaßt werden sollte, was in der Regel in besonders eiligen Fällen geschah; sie ergiebt sich aber mit noch größerer Sicherheit aus der Thatsache, daß schon vier Monate nach dieser Trauung der Ehe Keiser's ein Sohn entsproßte, der in der Taufe (am 12. Januar 1674) den Namen Reinhard empfing und, wie so oft in ähnlichen Fällen, das einzige Kind dieser Ehe blieb.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß Gottfried Keiser infolge dieser, einem großen Theile der Gemeinde gewiß anstößig gewesenen, wenig

[1] Es war dies bei der Taufe eines Sohnes des Maurers Mstr. Kaspar Hadlich in der Propsteigasse. Der Täufling erhielt den Namen Gottfried.

Digitized by Google

ehrenwerthen Art und Weise, wie seine Eheschließung zu Stande gekommen, seines Organistenamtes verlustig gegangen ist oder auch dasselbe freiwillig niedergelegt hat. Etwas Bestimmtes läßt sich darüber nicht sagen. Nur so viel steht außer Zweifel, daß Gottfried Keiser nach dem 12. Januar 1674 niemals wieder im Kirchenbuche von Teuchern genannt wird und daß sein Nachfolger im Organistenamte, Michael Telonius, schon 1676 als Stadtorganist nach Eisenberg befördert wurde, also in Teuchern sein Amt wohl 1674 oder 1675 angetreten haben mag. Wohin sich Keiser von Teuchern aus gewendet, darüber fehlen alle Nachrichten. Wahrscheinlich nahm er sein früheres Wanderleben wieder auf und suchte durch Konzerte und Kompositionen die Mittel zur Unterhaltung von Weib und Kind zu gewinnen. Seine Familie aber blieb, wie einige wenige Eintragungen des Kirchenbuches bezeugen, unterdessen in Teuchern oder kehrte doch wenigstens später dahin zurück. Oder sollten sich beide Ehegatten bald nach ihrer Verheirathung wieder getrennt haben und ein Jedes, unbekümmert um das Andere, seine eignen Wege gewandelt sein? In der That sprechen verschiedene Anzeigen dafür, daß das Band ihrer Ehe, zum wenigsten in den späteren Jahren, ein sehr lockeres gewesen ist. Bei der sehr leichtfertigen Sinnesart der Frau Keiser, die wir später noch näher kennen zu lernen Gelegenheit haben werden, könnte eine solche Erscheinung allerdings kein Befremden erregen.

Keiser's weitere Schicksale liegen völlig im Dunkeln, nicht einmal Ort und Zeit seines Todes sind bekannt. Nach Mattheson's Angabe soll sich Gottfried Keiser eine Zeit lang in Hamburg aufgehalten haben. Die ganze Fassung der betreffenden Notiz (»In Hamburg hat sich dieser Komponist (nämlich Gottfried Keiser) meines Wissens auch aufgehalten, und der ehemalige Kantor am Dom, Friedrich Nikolaus Braun, hatte viele Kirchenstücke von ihm« klingt aber, als ob Mattheson seiner Sache nicht ganz sicher wäre. Aber selbst die Richtigkeit dieser Nachricht angenommen, bleibt dabei doch immer noch ungewiß, ob erwähnter Aufenthalt in dieser Stadt noch vor oder erst während der Hamburger Lebensperiode seines Sohnes stattgefunden hat. Daß Gottfried Keiser 1688 noch am Leben gewesen ist, ergiebt sich aus dem Umstande, daß seine Frau bei Gelegenheit der schon erwähnten Gevatterschaft im Kirchenbuche von Teuchern »Frau Agnesa Keiserin, Gottfried Keiser's weiland Organisten alhier Weib« genannt wird; denn wäre er damals bereits todt gewesen, so würde der Kirchenbuchführer, Pastor M. Michael Rüdiger, anstatt Weib das Wort Wittwe gesetzt haben. Aus der Thatsache, daß Gottfried Keiser's, als sein leichtfertiges Weib 1703 oder

Digitized by Google

1704 in Hamburg an allen Orgien und Bacchanalien ihres berühmten Sohnes theilnahm, dabei mit keiner Silbe gedacht wird, läßt sich noch kein sicherer Schluß auf dessen Ableben ziehen, wohl aber spricht dieser Umstand, falls Gottfried Keiser damals noch unter den Lebenden weilte — und das Folgende bestätigt diese Annahme —, deutlich für die völlige Entfremdung, die zwischen beiden Ehegatten in jener Zeit eingetreten war. 1712 muß Gottfried Keiser noch am Leben gewesen sein, denn in diesem Jahre gaben »die Frau Keiserin und deren Schwester, die verehel. Schullehrer Hoffmann in Kistritz« den »Kapitelsnachbarn«, d. h. der kleinen, nur aus 22 Häusern bestehenden, dem Domkapitel in Naumburg lehn- und zinspflichtigen, vom Rittergut Teuchern aber völlig unabhängigen Separatgemeinde, zu Teuchern von dem von ihrer Mutter ererbten »Kapitelshause« das übliche »Kapitelsessen«, an welchem sämmtliche »Nachbarn« theilnahmen. Die Gerichtshandelsbücher der genannten Kapitelsgemeinde, denen diese Notiz[1] entnommen ist, unterscheiden durchgängig sehr streng zwischen »Frau« und »Wittwe«; man darf daher wohl mit Fug und Recht annehmen, daß Gottfried Keiser damals noch am Leben

[1] Es ist dieselbe noch durch den weiteren Umstand von besonderem Interesse, daß durch sie ein Lichtstrahl in das Dunkel der v. Etzdorff'schen Familiengeschichte fällt. Wir erfahren hier, daß »die Frau Keiserin« noch eine Schwester gehabt hat, die mit dem Schullehrer Hoffmann in Kistritz verheirathet gewesen ist und 1712 noch gelebt hat; letztere muß also auch eine geb. v. Etzdorff gewesen sein. Wie sie geheißen hat, läßt sich aus dem Kistritzer Kirchenbuche ersehen. Johann Heinrich Hoffmann, geb. am 12. Dez. 1632 in Teuchern, ein Sohn des dortigen Diakonus Nikolaus Hoffmann und der Katharine Mastorf (einer Tochter des 1644 verstorbenen Oberpfarrers M. Michael Mastorf in Teuchern), war, nachdem er 1663 seine erste Anstellung am Schuldienst zu Gröbitz bei Weißenfels erlangt hatte, von 1665—1718 Schullehrer, Kantor und Organist in Kistritz und soll, wie die kirchlichen Visitationsakten in Übereinstimmung mit dem Kistritzer Kirchenbuche melden, ein guter Musikus und Komponist gewesen sein. Nach dem Tode seiner ersten Ehefrau, Eva Anna († 17. Apr. 1692), verheirathete er sich am 18. Okt. 1692 mit Anna Elisabeth, der Wittwe Johann Ernst Eckart's, Amtsverwalters des fürstl. Kommenduramts Nägelstädt. Diese muß also die Schwester der Gattin Gottfried Keiser's gewesen sein; denn sie ist erst am 16. Juni 1718 in Kistritz in einem Alter von 70 Jahren weniger 15 Wochen gestorben. Aus dieser Altersangabe (im Kirchenbuche) ergiebt sich zugleich, daß sie am 29. Sept. 1648 geboren und also eine ältere Schwester der Frau Agnes Dorothee Keiser gewesen ist. Falls also ihr Vater Kaspar Julius von Etzdorff damals schon in Gröben gewohnt hat, wird wohl auch die Taufe dieser Anna Elisabeth v. Etzdorff im Kirchenbuche von Teuchern eingetragen worden sein; aber dieses alte Kirchenbuch ist jetzt nicht mehr vorhanden (das jetzige Taufregister beginnt erst mit 1649). Johann Heinrich Hoffmann folgte seiner Gattin im Tode schon am 20. Aug. 1718 in einem Alter von 82 Jahren weniger 16 Wochen 2 Tagen. Zu seinem Leichentext hatte er sich den von ihm komponirten Bibelspruch 2. Tim. 4, 7—8: »Ich habe einen guten Kampf gekämpft etc.« erwählt.

Digitized by Google

gewesen ist, sich aber an einem andern Orte — getrennt von seiner Ehefrau — aufgehalten hat. Der etwaige Einwurf, es könne die erwähnte »Frau Keiserin« möglicherweise auch eine andere Person als Gottfried Keiser's Gattin gewesen sein, aber muß deshalb als unbegründet zurückgewiesen werden, weil es in Teuchern laut Kirchenbuch niemals eine zweite Familie dieses Namens gegeben hat. — Daß Gottfried Keiser aber beim Tode seiner Frau († 9. Dez. 1732) nicht mehr unter den Lebenden wandelte, ergiebt sich daraus, daß die Letztere bei Anmerkung ihres Ablebens im Kirchenbuche von Teuchern als seine »nachgelassene Wittwe« bezeichnet wird.

Nachdem wir solcher Weise die Eltern unsres Reinhard Keiser und deren Lebensverhältnisse kennen gelernt haben, gehen wir nunmehr zur Lebensgeschichte dieses genialen Mannes selbst über.

Die erste Erziehung Reinhard Keiser's ruhte ausschließlich in den Händen der Mutter, da der Vater, der sich viel auf Kunstreisen befand, sich wenig um dieselbe kümmern konnte. Von ihr empfing er die ersten, nachhaltigsten Lebenseindrücke. Nach ihrem Vorbilde, die Zeit und Gelegenheit genug hatte, dem Kinde ganz den Stempel ihrer eignen Seele einzuprägen, bildete sich der Sinn und Charakter des Knaben. Ob sein musikalisches Talent, das unzweifelhafte Erbtheil seines Vaters, sich auch, wie man gewöhnlich annimmt, unter Anleitung des letztern entwickelt hat, bleibt fraglich, da sich nicht nachweisen läßt, daß sich Gottfried Keiser nach der Geburt seines Sohnes noch in Teuchern bei seiner Familie aufgehalten hat. Jedenfalls war aber auch ohne die Mitwirkung des Vaters für die musikalische Ausbildung des Knaben in seiner Geburtsstadt gut gesorgt. An Stelle des 1676 zum Stadtorganisten nach Eisenberg beförderten Michael Telonius war in demselben Jahre *Christian Schieferdecker*[1] aus Zeitz, ein Bruder des Weißenfelser Superintendenten M. Johann Schieferdecker, Kantor und Organist in Teuchern geworden, der gleichfalls eine tüchtige musikalische Kraft war, 1678 Substitut des alten Rektors Andreas Crusius und 1679 dessen Amtsnachfolger in Teuchern, 1684[2] Musikdirektor und Professor am Gymnasium in Weißenfels, 1701[3] nebenbei auch Stadtorganist daselbst

[1] Der Sohn dieses Rektors Christian Schieferdecker, Joh. Christian, geb. 10. Nov. 1679 in Teuchern, besuchte 1692—1697 die Thomasschule in Leipzig, erhielt jedenfalls durch unsern Reinhard Keiser, später (um 1700) eine Anstellung als Flügelspieler an der Hamburger Oper und wurde 1706 Organist an der Marienkirche in Lübeck, wo er 1732 starb.

[2] Heydenreich, Kirchen- und Schulchronik von Weißenfels S. 79 y, fand ihn erst seit 1686 in den Ephoralakten.

[3] Ebendaselbst S. 195 No. 12.

Digitized by Google

wurde und 1711 starb. Bei diesem Manne und seinem Nachfolger im Teuchern'schen Organistenamte, *Gottfried Weber*[1] (1684—1686), scheint der junge Reinhard seinen ersten musikalischen Unterricht empfangen zu haben, während der Elementarunterricht desselben anfänglich wohl in den Händen des damaligen Glöckners Christoph Ziegler ruhte, der bei seiner Anstellung (1679) neben seinem Glöckner- und Küsterdienst u. a. auch die Verpflichtung mit übernommen hatte, in der Schule mit laboriren zu helfen und insbesondere den Kleinen das ABC beizubringen, und der hernach bei Theilung der Rektorschule und Anstellung eines zweiten Lehrers (1686) der erste Mädchenlehrer in Teuchern wurde. Den Grund zum fremdsprachlichen Unterricht legte ohne Zweifel der schon erwähnte Rektor Christian Schieferdecker und nach dessen Weggange nach Weißenfels (1684) sein Nachfolger *Johann Crusius*, der Sohn des am 13. März 1679 in Teuchern verstorbenen Rektors Andreas Crusius. Dieser Mann, der vorher Thomasschüler in Leipzig war, 1684[2] aber »wegen Krankheit« (wie es in dem Schülerverzeichniß der Thomasschule heißt) nach Hause zurückkehrte und noch in demselben Jahre, obwohl erst 22 Jahr alt, das Rektorat Teuchern erhielt, scheint auch in der Mutter unsers Reinhard Keiser zuerst die Idee angeregt zu haben, den Knaben auf die Thomasschule nach Leipzig zu bringen, wo neben seiner wissenschaftlichen auch für seine musikalische Ausbildung aufs beste gesorgt war.

Reinhard Keiser's Aufnahme in diese Anstalt erfolgte am 13. Juli 1685, also in seinem 12. Lebensjahre. An diesem Tage zeichnete er seinen Namen in das noch jetzt vorhandene Schülerverzeichniß dieser altberühmten Gelehrtenschule ein und verpflichtete sich dabei gleichzeitig, sieben Jahre lang als Alumnus auf derselben zu verbleiben. Ob er dieser Verpflichtung auch wirklich nachgekommen, ist nicht bekannt, doch deshalb als geschehen anzunehmen, weil entgegengesetzten Falls in dem genannten Verzeichnisse sein früheres oder späteres Ausscheiden, wie in ähnlichen Fällen regelmäßig zu geschehen pflegte, angemerkt worden sein würde. Daß er am 16. Septbr. 1689 noch dieser Anstalt angehört hat, ergiebt sich aus der Thatsache,

[1] Da der 1684 angestellte Rektor Joh. Crusius musikalisch nicht in dem Maße ausgebildet war, daß er das Organistenamt hätte verwalten können, so wurde, wie früher schon mehrfach geschehen, das Schulamt vom Organistenamte wieder getrennt und für ersteres Johann Crusius, für letzteres aber Gottfried Weber angestellt.

[2] In den Protokollbüchern der ehemaligen Kapitelsgemeinde zu Teuchern beginnt seine Handschrift als Ladenschreiber schon 1683. Möglich, daß die Protokolle dieses Jahres von ihm erst 1684 nachgetragen worden sind.

Digitized by Google

daß er an diesem Tage in Teuchern bei Andreas, dem Söhnchen Andreas Priese's in der Propsteigasse, Gevatter gestanden hat und bei dieser Gelegenheit im dortigen Kirchenbuche »Alumnus auf der Thomasschule in Leipzig« genannt wird.

Sein Lehrmeister in der Musik während seiner ganzen Gymnasialzeit war der verdienstvolle Thomaskantor *Johann Schelle* (1677—1701), der von seinen zahlreichen Kirchenkompositionen[1] zwar nur wenige zum Druck befördert hat[2] und darum bei der Nachwelt nicht in dem Maße bekannt geblieben ist, wie die meisten seiner Vorgänger und Nachfolger, aber nach dem Urtheil sachkundiger Zeitgenossen nicht minder tüchtig in seinem Amte gewesen ist als jene und namentlich viele seiner Schüler zu hervorragenden Komponisten und Kapellmeistern ausgebildet hat. Der 1729 verstorbene Leipziger Thomasschulrektor Johann Heinrich Ernesti, der seit 1684, also einem Jahre vor Reinhard Keiser's Aufnahme, das Rektorat an dieser Schule bekleidete, würdigt in seiner 1707 zu Leipzig herausgegebenen Schrift »*Commentationes Novae in Cornelium Nepotem, Justinum, Terentium, Plautum, Curtium et Poësin barbaricam etc.*« S. 288 u. a. auch die Verdienste Schelle's in höchst ehrenvoller Weise, und Prof. Gottfried Stallbaum, ebenfalls Rektor der Thomasschule in Leipzig, sagt in seinen Biographischen Nachrichten über die Thomaskantoren S. 71 von ihm: »Ein noch ehrenvolleres Andenken hat er sich gegründet durch die Unterweisung und Ausbildung von Schülern, welche zum Theil hellglänzende Sterne am Himmel der musikalischen Welt geworden sind. Denn unter ihm legten als Alumnen der Thomasschule den Grund zu ihrer künftigen Größe: Richard [soll heißen Reinhard] Keiser, später dänischer Kapellmeister, nach welchem selbst ein Händel und Hasse sich bildeten, und welchen Letzterer ohne Bedenken für den erfindungs- und melodienreichsten aller Tonsetzer erklärte; Joh. Theodor Römhild, später Kapellmeister und Organist am Dom zu Merseburg, Christoph Graupner, nachher herzogl. darmstädtischer Kapellmeister; Georg Oesterreich, schleswig-holsteinischer Kapellmeister; und andrer nicht zu gedenken, die auch seine Schüler waren, ohne jedoch der Thomasschule als Zöglinge anzugehören«. Wenn daher Mattheson (Ehrenpforte 126) von unserm Keiser behauptet: »das wenigste seines Wissens verdankte er irgend welcher Anweisung, sondern alles, was seine Feder hervorbrachte, hat er der gütigsten Natur und nützlicher Betrachtung einiger besten welschen

[1] Joh. Gottfr. Walther, Musikalisches Lexikon. Leipzig 1732, S. 556.

[2] Einige dreißig Choräle und Lieder von ihm finden sich gedruckt in Joachim Feller's Sammlung »Der andächtige Student«, Leipzig 1697, 2. Aufl.

Digitized by Google

Notenwerke zu danken gehabt« — so ist dies eine Übertreibung und zugleich eine Ungerechtigkeit gegen seine Lehrer, namentlich gegen Johann Schelle. Zugegeben muß ja werden, daß Keiser's musikalisches Talent sich frühzeitig eigne Bahnen brach und namentlich unter dem Einflusse des Theaters zu seiner späteren Größe heranreifte, aber trotz alledem darf dabei doch die grundlegende Arbeit eines guten Unterrichts nicht in der angegebenen Weise unterschätzt werden.

Nicht unwahrscheinlich ist es, daß auch der spätere berühmte Thomaskantor *Johann Kuhnau* (1701—1722), der unter Schelle (seit 1684) das Organistenamt an der St. Thomaskirche bekleidete, nicht ohne wesentlichen Einfluß auf Keiser's musikalische Geschmacksrichtung geblieben ist, obgleich es an bestimmten Anhaltepunkten hierfür fehlt, wie überhaupt über seine ganze Gymnasialzeit keine schriftlichen Überlieferungen vorliegen, die Aufschluß über diese Frage, wie auch über seine wissenschaftliche Befähigung, seinen Fleiß und sein ganzes Verhalten während dieser Zeit zu geben im Stande wären. Ein Musterschüler wird er wohl kaum gewesen sein; dazu waren der Hang zur Freiheit und Ungebundenheit, den er von seinem Vater geerbt hatte, und die leichte Lebensauffassungsweise, das Erbtheil der Mutter, viel zu mächtig in ihm. Auf musikalischem Gebiet kam dabei die Richtung der Zeit seinem Naturell sehr zu Hülfe, denn es lagen damals Theorie und Praxis sehr häufig in Streit, aus welchem die letztere in der Regel als Siegerin hervorging. In diesen Kampf wurde auch unser Keiser mit hineingezogen. Die Spuren lassen sich in einem großen Theile seiner Werke, zum Nachtheil derselben, nachweisen.

Von der Thomasschule aus soll Keiser die Universität Leipzig bezogen haben, um daselbst sein musikalisches Talent noch weiter auszubilden[1], und man hat daraus geschlossen, »daß es nicht seine und seines Vaters Absicht gewesen, die Musik zum Lebensberuf zu wählen, sondern daß ihm seine reichen musikalischen Gaben nur hätten behülflich sein sollen, auf kostenlose Weise durch eine gelehrte Schule zu kommen«[2]. Allein Beides ist ein Irrthum. In der Liste der bei der Leipziger Universität Immatrikulirten ist der Name Keiser's nicht zu finden — ein deutlicher Beweis, daß Keiser dieser Hochschule niemals angehört hat. Für diese Thatsache spricht auch der weitere Umstand, daß wir unsern Keiser bald nach Beendigung seiner siebenjährigen Gymnasialzeit (1692) bereits am braunschweigischen Hofe

[1] Mattheson. Ehrenpforte S. 126.
[2] Friedrich Chrysander in Allgem. deutsche Biographie XV, 541.

Digitized by Google

zu Wolfenbüttel finden, wo seine ersten Opernversuche zur Aufführung gelangten. Jedenfalls bot das schon damals in Leipzig blühende Musikwesen[1] ihm auch ohne Universität reichlich Gelegenheit und Aufmunterung zur Bethätigung seines musikalischen Schaffens, und daß seine Fähigkeiten nicht lange verborgen blieben, beweist die Aufführung seiner ersten Opern am braunschweigischen Hofe. Welche Umstände dabei mitgewirkt haben, daß Keiser frühzeitig schon und gerade an diesem Hofe eine Anstellung fand, entzieht sich der Beurtheilung. Vermuthlich spielten, wie so oft in dergleichen Fällen, fürstliche Personen dabei eine Rolle. Vielleicht hatte auch sein bisheriger Lehrer Johann Schelle, der in seiner Jugend zwei Jahre lang der Wolfenbütteler Hofkapelle als Sänger angehört hatte[2], seine Hand dabei im Spiele.

Mattheson (Ehrenpforte 126) berichtet, Keiser habe schon 1692 vom Hofe in Wolfenbüttel den Auftrag erhalten, das Schäferspiel »Ismene« zu komponiren, und dieser erste Versuch sei — trotz der großen Jugend des Komponisten — über alles Erwarten günstig ausgefallen, die öffentliche Aufführung des Stückes habe sich eines so allgemeinen und stürmischen Beifalls zu erfreuen gehabt, daß ihm seitens des Hofes sogleich die Komposition der Oper »Basilius« für das folgende Jahr aufgetragen worden sei, welche eine ebenso beifällige Aufnahme gefunden habe. Nach neuern Untersuchungen[3] ist das Pastoral »Ismene« aber erst 1695 auf dem herzoglichen Lustschlosse Salzthal (Saltzdalen, Salzdalum) bei Braunschweig aufgeführt und den Hamburgern sogar erst 1699 dargeboten worden. Chrysander

[1] Nachdem 1691 in Braunschweig ein Opernhaus erbaut und in der Laurentiusmesse (im August) dieses Jahres eröffnet worden war, faßte der kursächsische Kapellmeister Nikolaus Adam Strungk, der älteste Sohn eines sehr bekannten Musikers und Organisten in Braunschweig, Delphin Strungk, den Plan, auch in der berühmten Handels- und Meßstadt Leipzig diese Neuerung einzuführen. Zu diesem Behufe ließ er sich unterm 10. Juni 1692 vom Kurfürsten Johann Georg IV. ein Privilegium zur Errichtung eines deutschen Singspieles auf 10 Jahre geben. Die Eröffnung der Oper fand am 8. Mai 1693 statt. (Opel, Die ersten Jahrzehnte der Leipziger Oper; in Ermisch, Neues Archiv für sächs. Gesch. u. Alterthumskunde V, S. 116, 117, 119.)

[2] G. Stallbaum, Biographische Nachr. über die Kantoren der Thomasschule zu Leipzig, S. 70.

[3] Von Fr. Chrysander in der Allgem. deutschen Biographie XV, 541. Indem wir auf diese Arbeit verweisen, bemerken wir, um Wiederholungen zu vermeiden, an dieser Stelle zugleich, daß wir ihr bei Darlegung des Entwickelungsganges Keiser's im Wesentlichen gefolgt sind. — Die Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttel'schen Kapelle und Oper vom 16.—18. Jahrhundert findet sich in F. Chrysander's Jahrbüchern für musikalische Wissenschaft, Band I (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1863), S. 147—286.

Digitized by Google

(Allgem. deutsche Biogr. 15, 541 und dessen Allgem. Musikalische Zeitung 1879 Sp. 390) hält daher die Oper »Basilius«, eine Neukomposition der 1691 in Braunschweig aufgeführten italienischen Oper »*Il re pastore*« nach Bressand's Übersetzung, für Keiser's erstes Bühnenwerk; es gelangte 1692 oder 1693 in Braunschweig mit großem Beifall zur Aufführung, und mit ihm führte sich Keiser 1694 auch in Hamburg ein. Durch diese beiden Jugenderzeugnisse, von denen die Musik leider spurlos verschwunden ist, begründete Keiser seinen Ruf; überall fanden sie freudigste Anerkennung und Aufnahme. Wie lange sich Keiser in Braunschweig aufgehalten hat, läßt sich nicht genau sagen, doch dürfte dies wohl kaum länger als zwei Jahre gedauert haben. Dieser erste Wirkungskreis war übrigens für Keiser von entscheidendem Einfluß nicht nur auf die weitere Entwickelung und Entfaltung seines Talents, sondern auch auf die Gestaltung seiner ganzen Zukunft, denn er lernte hier einen Mann kennen, wie er ihn passender für seine Bedürfnisse und seinen Charakter sonst nirgends finden konnte. Dieser überaus merkwürdige Mann war der Kapellmeister und Direktor der braunschweig-wolfenbüttel'schen Opern *Johann Sigismund Kusser* (Cousser)[1], ein musikalischer Feuergeist, als ausgezeichneter Komponist und trefflicher Dirigent gleich berühmt. Ja, der erfahrene Mattheson bezeichnet ihn sogar als den größten aller Dirigenten, die er jemals kennen gelernt habe, und sagt von ihm, daß er in allen Musikweisen bewandert gewesen sei, die er in allen Ländern der Welt an der Quelle studirt habe. An diesen Mann schloß sich Keiser nicht nur auf musikalischem Gebiet aufs engste an, sondern trat, wie es scheint, auch in persönlichen Verkehr mit ihm, und es läßt sich leicht ermessen, von welch günstigem Einfluß dies für ihn sein mußte. Es hat sich glücklicher Weise noch die Abschrift einer Kusser'schen Opernpartitur (Jason) von Keiser's Hand bis auf unsre Zeit erhalten, woraus sich die musikalische Verbindung dieser beiden berühmten Männer nachweisen läßt. Für ihren persönlichen Verkehr fehlt es zwar an direkten Beweisen, doch läßt sich derselbe mit einiger Sicherheit daraus schließen, daß beide zu gleicher Zeit oder doch bald nach einander Braunschweig verließen und nach Hamburg gingen. Von Kusser ist es bekannt, daß er 1693 nach Hamburg übersiedelte, um daselbst die musikalische Leitung der von ihm gepachteten Oper zu übernehmen, und von Keiser berichtet Mattheson, daß er »etwa 1694 nach Hamburg« gekommen sei. Wahrscheinlich verließen aber beide Männer gleichzeitig Braunschweig, oder Keiser versprach bei Kusser's Abschiede, bald nachzukommen; denn

[1] Er war geb. in Preßburg und starb 1726 als Kapellmeister in Dublin.

im entgegengesetzten Falle würde Keiser gewiß nach seines Freundes Weggange am braunschweig-wolfenbüttel'schen Hofe in dessen Stellung eingetreten sein. Davon aber findet sich nirgends eine Spur. Überhaupt wird Keiser's Name in braunschweigischen Akten merkwürdiger Weise niemals genannt. Hamburg, dessen junge Oper[1] damals im herrlichsten Blüthenschmuck prangte, scheint demnach von vornherein der Angel- und Zielpunkt Keiser's gewesen zu sein. Kein Wunder! Die unerhörte Pracht, mit welcher 1692 »die Zerstörung Jerusalems« fast Tag für Tag über die Hamburger Bühne gegangen war, beschäftigte noch auf Jahre hinaus die ganze gebildete Welt. Wie sollte nicht auch in einem jungen aufstrebenden Talent, wie Reinhard Keiser, der Wunsch rege werden, dieser berühmten Kunstschule anzugehören und sein Pfund bei derselben wuchern zu lassen! Seine schon in Braunschweig gegebene Oper »Basilius« gelangte 1694 unter Kusser's[2] Direktion auch in Hamburg[3] zur Aufführung und fand, nach der Versicherung Mattheson's, zur Freude des erst zwanzigjährigen Komponisten »den größten Beifall«. »Der angenehme und gefällige Gesang, der alle seine Gedanken belebte, stach so sehr von der daselbst gewöhnten trocknen und gefühlsleeren Musik ab und bezauberte die Zuhörer so sehr, daß er sich bald die allgemeine Liebe und Achtung erwarb«. (Gerber, Lexikon der Tonkünstler 1, 708.) Um so mehr muß es auffallen, daß innerhalb der nächsten zwei Jahre in Hamburg keine andern Keiser'schen Opern mehr auf die Bühne gebracht worden sind. Zur Erklärung dieser befremdenden Erscheinung hat man angenommen, daß »kontraktliche Verpflichtungen« den jugendlichen Komponisten vorläufig noch gehindert hätten, »den Wünschen des Publikums sogleich nachzukommen« und seine so ruhmvoll begonnene Laufbahn fortzusetzen[4]. Der wirkliche Grund scheint aber ein Zerwürfniß mit dem Kapellmeister Kusser gewesen zu sein. Wer

[1] Vgl. »Die zweite Periode der Hamburger Oper von 1682—1694 oder vom Theaterstreit bis zur Direktion Kusser's« in F. Chrysander's Allgem. Musikal. Zeitung. Jahrgang 1878, Sp. 289, 304, 324, 340, 355, 371, 388, 405, 320, 439.

[2] Vgl. die Hamburger Oper unter Johann Sigismund Kusser's Direktion (1693—1696), in Chrysander's Allgem. Musikal. Zeitung 1879, Sp. 385, 401.

[3] Ein Verzeichniß aller auf der Hamburger Opernbühne in der Zeit von 1678 bis 1740 aufgeführten musikalischen Werke giebt Ernst Otto Lindner im 1. Theile seiner 1855 bei Schlesinger in Berlin erschienenen Schrift: »Die erste stehende deutsche Oper« S. 168—200. — Mattheson's Verzeichniß Hamburgischer Opern von 1678—1728, gedruckt in dessen »Musikal. Patrioten«, mit seinen handschriftlichen Fortsetzungen bis 1751, nebst Zusätzen und Berichtigungen hat F. Chrysander in seiner »Allgem. Musikalischen Zeitung« Jahrgang 1877, Sp. 198—280 veröffentlicht. Dieses Register ist weit vollständiger und zuverlässiger, als das von Lindner.

[4] Gerber, Lexikon der Tonkünstler 1, 708.

Digitized by Google

die Schuld an dieser frühzeitigen Lösung des Freundschaftsverhältnisses beider Männer getragen, wird sich schwer nachweisen lassen. Jedenfalls haben Intriguen und Verleumdungen dabei mitgespielt, denn »Hamburg war nicht der Ort, die besten und rechten Kräfte zu einem gemeinsamen Wirken dauernd zu vereinigen, wol aber sie gegen einander zu hetzen und dadurch ein großes Werk zu zerstören«[1]. Für beide Männer, wie auch für die ganze Entwickelung der deutschen Oper in Hamburg war der eingetretene Bruch gleich nachtheilig; namentlich aber ist derselbe im Interesse Keiser's, dem Kusser ein trefflicher Lehrmeister war, von dem er noch viel hätte lernen können, aufs tiefste zu bedauern. Diesem Manne hatte er es lediglich zu danken, daß er zwei Jahre später mit glücklichem Erfolg den Versuch wagen konnte, die Meisterwerke des berühmten Italieners Agostino Steffani, die damals in Hannover mit außerordentlichem Beifall gegeben wurden, mit deutschem Texte auch in Hamburg auf die Bühne zu bringen; denn ihm, dem Kapellmeister Kusser, gebührt das Verdienst, während der kurzen Zeit seiner Hamburger Opernleitung die erforderlichen Grundlagen dazu durch Einführung der italienischen Sangweise und Heranbildung tüchtiger Bühnenkräfte, so daß nach Mattheson's Versicherung »auch die ältesten Sänger Schüler werden mußten«, geschaffen zu haben. Trotzdem betrachteten Keiser und seine Freunde es eher für einen Gewinn als einen Verlust, als Kusser, finanziell ruinirt, gegen Ende des Jahres 1695 die Direktion der Hamburger Oper niederlegte und Hamburg verließ; denn nun erst konnte Keiser sein reiches Talent unbehindert vor der Öffentlichkeit entfalten und wie die aufgehende Sonne aus dunklem Wolkenschleier hervortreten. Zehn Jahre später, als auch ihn Kusser's Geschick ereilte, mochte ihm das geträumte Glück freilich in einem andern Lichte erscheinen.

Die Direktion der Hamburger Oper übernahm nach Kusser's Weggange deren Eigenthümer, der Rathsherr Gerhard Schott[2], wieder. Die Seele derselben aber war von jetzt an Reinhard Keiser, der neben einer ganzen Reihe italienischer Meisterwerke, namentlich Steffani'scher Opern, auch seine eignen Kompositionen auf die Bühne brachte. Von diesem Zeitpunkte an beginnt die eigentliche Blüthezeit der Hamburger Oper, die unter dem beständigen Wachsthum an innerem Werthe und äußerem Glanze bald einen vorher nie geahnten

[1] F. Chrysander in »Allg. d. Biogr.« XV, 542.

[2] Vgl. Chrysander's Geschichte der Hamburger Oper vom Abgange Kusser's bis zum Tode Schott's (1695—1702) in dessen Allgem. Musikal. Zeitung 1879, Sp. 433, 449, 465, 481, 497, 513, 529.

Digitized by Google

Höhepunkt erreichte. Keiser's Name wird daher für alle Zeiten mit der Geschichte der Hamburger Bühne und also auch mit der Entwickelung der deutschen Oper aufs innigste verbunden bleiben. Die erste Oper, die unter Schott's Leitung zur Aufführung gelangte, war Steffani's »Orlando«. Dann folgte »Mahumed II.« (1696), Keiser's erstes für Hamburg geschriebenes Werk. »Die Musik ist nicht erhalten, doch schon der elende Text (von Hinsch) zeigt, daß dieses Stück noch nicht ganz den Opern Steffani's gewachsen war« (F. Chrysander). Bald darauf trat Keiser mit dem Dichter Christian Heinr. Postel[1] in Verbindung, der ihm von jetzt an die Texte für die zu komponirenden Opern lieferte. »Diese beiden Verfasser verstunden sich sehr wohl«, wie Mattheson sagt, »und brachten viel Schönes zu wege«. Davon zeugte schon ihr erstes Werk »Der geliebte Adonis« (Venus und Adonis), das 1697 unter allgemeinem Beifall zur Aufführung kam. Die Musik dieses dreiaktigen Stückes, die sich glücklicherweise erhalten hat (Abschrift unter No. 11480 in der königl. Bibliothek in Berlin), lehnt sich zwar noch vielfach an Steffani an, »offenbart aber doch schon eine völlige innere Reife und Selbständigkeit«. Eine eingehende Würdigung dieser Oper schrieb F. Chrysander 1878 aus Anlaß der Feier des 200jährigen Bestandes der Oper in Hamburg in der Allgem. Musikal. Zeitung 1878, Sp. 65—97 und illustrirte seine Darstellung durch zahlreiche Musikproben. Zu Ehren des englischen Königs folgte noch in demselben Jahre der Einakter »Irene« und zur Feier des Friedensschlusses im folgenden Jahre das größere und auch gehaltvollere Singspiel »der bei dem allgemeinen Weltfrieden von dem großen Augustus (Kaiser Leopold) geschlossene Tempel des Janus«. Die Musik dieser dreiaktigen Festoper, die mit einem zuvor nie dagewesenen Beifallssturm über die Bühne ging, findet sich abschriftlich unter No. 11481 in der königl. Bibliothek zu Berlin und wird »bei der Bedeutung derselben immer eins der Hauptwerke sein, nach welchem die musikalische Charakteristik dieses Meisters entworfen werden muß«. Noch zwei andere Gelegenheitsstücke folgten im Jahre zum Geburtstage des Kaisers Leopold (15. Nov. 1698) ein Singballet und zur Vermählungsfeier des Herzogs Friedrich von Holstein die Oper »Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte güldene Apfel«.

Das Jahr 1699 brachte den Hamburgern nicht weniger als vier neue Keiser'sche Opern: zuerst unter der vorübergehenden Leitung

[1] Christian Heinrich Postel, geb. 1658 zu Freiburg, † 1705 zu Hamburg. Über seine Operntexte urtheilt E. O. Lindner (Die erste stehende deutsche Oper. I. (Berlin 1855) S. 53—59 ungerechter Weise ziemlich abfällig.

des Organisten Bronner, der an die Stelle des kränkelnden Schott getreten war, die 1695 zu Salzthal bei Braunschweig schon gegebene »beständige und getreue Ismene«, ein Schäferspiel, das Mattheson so »allerliebst« fand; dann gegen Ende des Jahres, als der äußerst rührige Schott die Direktion wieder selbst in die Hand genommen hatte, »Die wunderbar errettete Iphigenia«, über welche sich die Kritik hinsichtlich der Musik, wie auch betreffs des Textes (von Postel) gleich günstig äußerte; ferner die »trefflich wohlgerathene« (Mattheson) Oper »Die Verbindung des großen Herkules mit der schönen Hebe«, die zur Feier der »damals in der ganzen Welt Aufsehen erregenden Vermählung des Kaisers Joseph mit der braunschweigischen Prinzessin Wilhelmine« zur Aufführung gelangte; endlich »Die Wiederkehr der goldenen Zeit«, die vom Hofpoeten Bressand in Braunschweig für die dortige Bühne gedichtete und von Keiser komponirte Festoper zu der schon erwähnten kaiserlichen Vermählung. Daß Keiser vom braunschweigisch-wolfenbüttel'schen Hofe mit der Komposition beauftragt wurde, zeigt, welchen Ruf er damals bereits erlangt hatte. In der That galt Keiser damals bereits als erste Autorität auf dem Gebiete der deutschen Oper und als mustergiltiges Vorbild für alle jüngeren Komponisten. Seine Schreibweise stach so gewaltig gegen die bisher üblich gewesenen ab, daß die alte Musik bald völlig in Vergessenheit kam. »Wie der erfindungsvolle Keiser hervortrat, fiel das alte Wesen dadurch fast gänzlich weg, und wollte niemand was andres hören oder machen, als was dieser galante Komponist gesetzt hatte«, sagt Mattheson S. 189 seiner Ehrenpforte.

Sehr glückverheißend für die Hamburger Oper begann das neue Jahrhundert. Keiser eröffnete dasselbe mit Vorführung seiner neuen dreiaktigen Oper »*La forza della virtù*«, zu welcher ihm Bressand nach einer italienischen Vorlage den Text geliefert hatte. Das Stück, von welchem die königl. Bibliothek in Berlin nicht nur eine Abschrift der vollständigen Partitur (No. 11482), sondern auch in einem zweiten Bande (No. 11483) auserlesene Sätze besitzt, fand so außerordentlichen Beifall, daß es sich ein ganzes Jahr lang fast ununterbrochen auf dem Repertoir erhielt; »es war vor andern ausnehmend und hieß ein gantz Jahr neu«, wie Mattheson versichert. Daher schrieb Keiser in diesem Jahre nur noch ein neues Werk, »Der gedemüthigte Endymyon«, gedichtet von Nothnagel.

Die am 18. Januar 1701 zu Königsberg mit außergewöhnlichem Pomp vollzogene Krönung des Kurfürsten Friedrich III. von Brandenburg zum ersten »König in Preußen« wurde auch seitens der Hamburger Bühne durch ein Keiser'sches »Ballet«, zu welchem Nothnagel ebenfalls den Text geliefert hatte, aufs glänzendste gefeiert,

Digitized by Google

ebenso auch der Geburtstag (20. Oktober) der durch Schönheit und Geistesbildung gleich ausgezeichneten preußischen Königin Sophie Charlotte (Tochter des Kurfürsten Ernst August von Hannover) durch die von Postel gedichtete und von Keiser in Musik gesetzte Festoper »Die wunderschöne Psyche«. Zwischen diesen beiden Stücken brachte Keiser in diesem Jahre noch eine für zwei Abende berechnete Doppeloper über die alten Hamburger Seeräuber »Störtebecker und Jödge Michaels«, »ein von obscuren Scribenten zusammengeschriebenes rohes Produkt«. Daß Keiser sich zur musikalischen Bearbeitung eines so elenden Textes und vulgären Stoffes herbeilassen konnte, zeigt, wie so manche andere, später noch zu erwähnende Thatsache, daß er hinsichtlich der zu bearbeitenden Texte nicht sehr wählerisch war und in seinem Geschmacke sich nicht über die Mehrzahl seiner Zeitgenossen erhob. In diesem Stücke, das bei dem Hamburger Pöbel ungeheueren Beifall fand, wurde bei offener Scene sogar mehrfach »geköpft«.

Von der fortgesetzten Verbindung Keiser's mit dem braunschweigischen Hofe zeugen außer den früher schon erwähnten Stücken zwei große Doppelopern, die zu Anfang und gegen Ende des Jahres 1702 in Hamburg auf die Bühne gebracht wurden. Die erste derselben, »Ulisses, oder Circe und Penelope«, von welcher sich eine verkürzte Partitur erhalten hat, war schon 1696 von Keiser nach einem von Bressand gelieferten Texte für die braunschweigische Oper komponirt worden und auch daselbst zur Aufführung gekommen, und ebenso hatte die letztere, »Orpheus«, ein Werk desselben Komponisten und desselben Dichters, bereits 1699, kurz vor des Dichters Tode, in Braunschweig ihre erste Aufführung erlebt. Obgleich diese beiden Opern also hinsichtlich der Zeitfolge schon früher hätten erwähnt werden müssen, reihen wir sie doch erst an dieser Stelle ein, weil sie erst durch die Hamburger Aufführungen allgemein bekannt geworden sind. Völlig neu waren dagegen zwei kleinere Werke, die Keiser in diesem Jahre zwischen den beiden großen Doppelopern zur Geburtsfeier des Königs Friedrich IV. von Dänemark zur Aufführung brachte: ein »neues preußisches Ballet« und »Der Sieg der fruchtbaren Pomona«, letzteres noch besonders dadurch merkwürdig, daß es die letzte Arbeit des hochbegabten Singspieldichters Postel für die Bühne ist. Die Partitur dieser letztgenannten nur einaktigen Oper verwahrt die königl. Bibliothek in Berlin in einer Abschrift unter No. 11 484 ihrer Manuskripte.

Keiser stand jetzt auf dem Gipfel seines Ruhms. Die Jahre von 1697 bis 1702 waren überhaupt die schönsten seines Lebens. »Niemals war sein Glück ungetrübter, niemals wurde sein Einfluß allgemeiner und williger anerkannt«. Der Ruf, dessen sich damals die

Digitized by Google

Hamburger Oper erfreute, war ein so großartiger, daß er fortwährend Freunde und Verehrer der Schauspielkunst, unter ihnen selbst Fürsten, aus allen Theilen Deutschlands in großer Menge herbeilockte. In den Gesandten, welche die großen Höfe damals in Hamburg hielten, besaß die Stadt zugleich die besten Beschützer und Förderer von Kunst und Wissenschaft. Unter ihnen that sich besonders Graf von Eckgh, der kaiserliche Gesandte im niedersächsischen Kreise, hervor. Er hatte schon 1700 auf seine eignen Kosten und unter Entfaltung unerhörter Pracht die sogenannten Hamburger Winterkonzerte eingeführt, Konzerte, in denen er alles, was geistiges und sinnliches Vergnügen zu gewähren im Stande war, aufs geschickteste zu vereinigen wußte. Das ausgesuchteste Orchester, die vortrefflichsten Stücke, die kunstgeübtesten und dabei schönsten und blühendsten Sängerinnen der damaligen Zeit, die berühmtesten Virtuosen, an ihrer Spitze der große Violinist Eberhard Reinwald, wetteiferten mit einander, diesen Konzerten, die auch im Winter des folgenden Jahres fortgesetzt wurden, den Stempel der höchsten künstlerischen Weihe und Vollendung aufzudrücken. Dabei wurden die leckersten Gerichte und die edelsten Weine im Überfluß servirt. Keiser erschien dabei seinem ganzen Äußern und Innern nach so sehr als ein Mann der feinen Welt, daß man den Künstler an ihm ganz vergaß. »Erwehnte Concerte«, sagt Mattheson, »wurden alle Sonntage den Winter über, 1700 bis 1701, mit solcher Pracht und Herrlichkeit gehalten, daß ich an königl. Höfen dergleichen Überfluß bei Assembleen gesehen zu haben mich nicht erinnere. Es wohnten den Versammlungen bisweilen 3 oder 4 Fürsten mit bei, welche nach geendigter Musik auf das kostbarste bewirthet und mit Spielen belustiget wurden. Die Conradinn [eine berühmte Schönheit, die 1708 als Hofsängerin nach Berlin berufen wurde und später den Grafen Gruzewsky heirathete], die Rischmüllerinn, die Schoberinn und alles, was nur am geschicktesten zu finden war, konnte man daselbst sehen und hören. Wir hatten nebst reichlicher Bezahlung einen Schenktisch, desgleichen an Tockaier und andern sehr raren Weinen wenig zu finden sind, und ein jeder genoß, was ihm beliebte. Keiser führte sich dabei mehr als ein Kavallier denn als ein Musikus auf«. Bei Gelegenheit eines dieser Konzerte erhielt Keiser vom Herzog Friedrich Wilhelm zu Meklenburg-Schwerin den Titel eines herzogl. Kapellmeisters, was jedoch nichts weiter als eine leere (und dabei billige) Ehrenbezeigung war, da Keiser in seiner neuen Würde weder Dienste am meklenburgischen Hofe zu verrichten hatte, noch irgend welche Einkünfte bezog.

Wenn unter solchen Verhältnissen ein gefeierter, noch nicht

Digitized by Google

30 Jahre alter Komponist, wie Keiser, der noch dazu mehr als ein Drittel seines ganzen Lebens die Welt fast ausschließlich in der trügerischen Beleuchtung des Theaterlebens gesehen hatte, sich über die Wirklichkeit des Lebens täuschte und Huldigungen, sinnliche Genüsse, äußeren Glanz und weltmännisches Wesen für die höchsten Erdengüter hielt, so wird sich darüber niemand wundern. Dieses Scheinleben war ihm mit der Zeit zur zweiten Natur geworden; ohne »auffallend verbrämte Kleider und zwei Diener in Aurora-Liberey« und ähnlichen Tand ging es bei ihm von jetzt an nicht mehr. Doch nur zu bald sollte er erkennen, wie launisch Glück und Gunst oft sind. Von den besten und treusten Gehilfen, die Keiser besaß und überhaupt hatte finden können, war einer nach dem andern vom Schauplatze dieser Welt abgetreten: Bressand schon 1699, Schott zu Ende des Jahres 1702. Jetzt lebte nur noch der hochbegabte und edelgesinnte Postel, doch schon 1705 folgte er den Genannten nach. Das Hinscheiden dieser drei Männer bedeutete für Keiser einen schweren, unersetzlichen Verlust. Ein längeres Zusammenwirken mit ihnen wäre ihm um so mehr zu wünschen gewesen, als seine allgemeine Bildung noch sehr lückenhaft, sein Geschmack noch ungeläutert und sein Charakter noch schwankend war.

Nach Schott's Tode übernahm dessen Wittwe das Hamburger Theater auf kurze Zeit, während welcher zwei neue Opern von Keiser zur Aufführung kamen: »Claudius Cäsar« und »Die Geburt der Minerva«, beide gedichtet von Hinsch. Von ersterer hat sich die Musik erhalten. Die Partitur derselben, geschrieben von fremder Hand, besitzt die kön. Bibliothek in Berlin (No. 11 485 ihrer Musikmanuskripte). In textlicher Hinsicht ist diese Oper dadurch von besonderem Interesse, daß sich in ihr der schädigende Einfluß des Todes Schott's zeigt. So lange dieser Mann noch am Ruder stand, blieben die Operntexte frei von französischen und italienischen Brocken, selbst in den Übersetzungen Steffani'scher Opern war alles deutsch. Hier aber sind ganze Arien mit italienischem Text eingelegt. Dasselbe wiederholt sich bei allen folgenden Keiser'schen Opern, und andere Komponisten ahmten ihm darin nach, so daß dieser Mischmasch bald stehender Gebrauch wurde. Das zweifelhafte Verdienst, diese Unsitte bei der deutschen Oper eingeführt zu haben, gebührt also unserm Keiser.

Schott's Wittwe überzeugte sich indeß schon nach wenigen Monaten von ihrer Unfähigkeit zur Bühnenleitung und verpachtete die Hamburger Oper 1703 (nicht erst 1709, wie Mattheson schreibt) an Keiser, der sich zu diesem Behufe mit einem Gelehrten Namens

Digitized by Google

Drüsike verband[1]. Nun begann eine tolle Zeit, die man am liebsten aus dem Leben Keiser's hinwegwischen möchte. Wir müssen aber schon deshalb näher auf dieselbe eingehen, weil sie nicht nur in dem künstlerischen Leben Keiser's, sondern in der Entwickelung der ganzen deutschen Musik einen Abschluß und Wendepunkt bezeichnet. Daß es auch Mattheson nicht leicht geworden ist, diese Nacht- und Schattenseiten in dem Lebensbilde seines Freundes Keiser zu berühren, zeigt folgende Stelle seiner Ehrenpforte (S. 127): »Da nun solchergestalt unser Keiser seine meisten und besten Lebensjahre bei uns hier in Hamburg zugebracht hat, so wüßten wohl diejenigen, die ihn näher als andere gekannt und sehr viel mit ihm umgegangen sind, nicht wenig von ihm zu erzählen, allein es sind theils solche Dinge, die der Mensch, vom Weibe geboren, selbst weder wissen noch ändern kann, theils auch mit solchen abenteuerlichen Umständen vergesellschaftete Zufälle, die sich, wenn dieselben gleich allemal wohlgegründet wären, besser in einem musikalischen Roman, als in einer Ehrenpforte schicken würden. Ein Geschichtsschreiber muß die lautere Wahrheit zum Zweck haben, wenn er aber zugleich dabei den Leuten die gebührende Ehre anthun will, muß er auch die Bescheidenheit nicht aus den Augen setzen und in ungewissen Stücken lieber stillschweigen. Ich habe mir Mühe gegeben, aus meinen Tagebüchern und aus unserm Umgange das Wahre und Gewisse von Keisern hierher zu setzen und bin dabei oft willens gewesen, weil er selbst niemals eine Zeile in diesem Falle geschrieben hat, es an demjenigen genug sein zu lassen, was ich sonst an vielen Stellen meiner Schriften angeführt habe; allein was wäre das für eine musikalische Ehrenpforte gewesen, wo Reinhard Keiser keinen Platz gefunden hätte?« Indem er nun auf die Theaterpachtperiode aus Keiser's Leben (1703—1706) zu sprechen kommt, bemerkt er: »das währte vier Jahr. Um diese Zeit stellte sich eine gewisse Mutter bei ihrem wahren Sohne in Hamburg ein[2]. Da ging es *in floribus;* doch nur im Anfang. Graupner [Cembalist][3] und Grunewald [Sänger][4] wußten

[1] Vgl. die ausführliche Schilderung dieser Periode (Geschichte der Hamburger Oper unter der Direktion Reinhard Keiser's, 1703—1706) in Chrysander's Allgem. Mus. Zeitung, Jahrgang 1880, Sp. 17—81.

[2] Diese zu mancherlei Vermuthungen Anlaß gebende Stelle soll offenbar nur so viel heißen, daß Keiser in Bezug auf Denk- und Handlungsweise das getreue Ebenbild der Mutter und diese wiederum das Vorbild des Sohnes gewesen ist, daß man in dem Sohne die Mutter und in der Mutter den Sohn wiedererkannte.

[3] Christoph Graupner, geb. 1683 oder 1684 zu Kirchberg im sächs. Erzgebirge, besuchte 1695—1704 die Thomasschule in Leipzig, studierte hierauf 2 Jahre die Rechte an der dortigen Universität, wurde 1706, als Nachfolger Johann Christian

Digitized by Google

sich das damalige Wohlleben gut zu nutz zu machen. Das liebe Frauenzimmer hatte jedoch den größten Theil davon. Die Mutter verlor sich jedoch bald wieder. Das flüchtige Glück irrte gewaltig umher. Man konnte mit der Rechnung nicht fertig werden. Drüsike hörte auf zu bezahlen und verschwand aus unseren Augen, denn er hatte die Notenmittel nicht, mit denen sich Keiser noch zu rechter Zeit [richtiger: eine Zeit lang] zu helfen wußte«. Kürzer und treffender läßt sich diese Periode der Hamburger Opernleitung wohl kaum beschreiben. Nimmt man hierzu noch dasjenige, was Mattheson an einer andern Stelle (Ehrenpforte S. 128 u. flg.) über seinen persönlichen Verkehr mit Keiser sagt — ein Ausspruch, der sich zwar auf eine spätere Zeit bezieht, in Ansehung der dabei berührten Lebensgewohnheiten Keiser's aber doch schon hierher gehört — so wird man

Schieferdecker's, der das Organistenamt an der Marienkirche in Lübeck übernahm, Cembalist an der Hamburger Oper und 3 Jahre später Vicekapellmeister in Darmstadt, wo er am 10. Mai 1760 im 78. Lebensjahre starb (Mattheson, Ehrenpforte S. 410—413. Walther, Musikal. Lexikon, Leipzig 1732, S. 290. Gerber, Lexikon der Tonkünstler 2, 380—382). Nach Joh. Kuhnau's Tode († 5. Juni 1722) bewarb sich Graupner mit anderen auch um das erledigte Leipziger Thomaskantorat, das Telemann, weil man ihm in Hamburg einige hundert Thaler zugelegt, ausgeschlagen hatte; doch nach abgelegter Probe wurde der Köthen'sche Kapellmeister Joh. Sebastian Bach gewählt, der am 30. Mai 1723 sein neues Amt antrat (G. Wustmann, Quellen zur Geschichte Leipzigs I, S. 434—435). Graupner's Oper »Simson« (Text von Feind) gelangte während seiner Hamburger Periode daselbst zur Aufführung. Vgl. No. 129 in Mattheson's Verzeichniß Hamburger Opern von 1678—1728, gedruckt in Chrysander's Allgem. Musikal. Zeitung 1877, Sp. 245.

[4] Gottfried Grunewald, ein Schwiegersohn des am 6. Febr. 1725 in Weißenfels verstorbenen Sachsen-Weißenfelsischen Kapellmeisters J. Philipp Krieger, war ein zu seiner Zeit berühmter Sänger und Klaviervirtuos. Um 1703 finden wir ihn an der Oper in Hamburg als Sänger angestellt. Hier schrieb er die Oper Germanicus, die zuerst Michaelis 1704 in Leipzig gegeben wurde, wobei Grunewald die Baßtitelrolle sang (Opel, Die ersten Jahrzehnte der Leipziger Oper, in Ermisch's Neuem Archiv für sächsische Geschichts- und Alterthumskunde 5, 127), und im folgenden Jahre sodann auch in Hamburg zur Aufführung kam und beifällig aufgenommen wurde (*Mattheson, Crit. Mus.* 2, 214. 248. Dessen Organistenprobe S. 177. Musikal. Patriot S. 186. Walther, Musikal. Lexikon S. 293). 1709—1711 kommt er als Vicekapellmeister und Kammermusikus am Hofe in Weißenfels vor (J. O. Opel, Musiker am Hofe der Herzöge zu Weißenfels-Querfurt, in den Neuen Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Geschichts- und Alterthumsvereins in Halle, Band 15, S. 500). Später kam er als Vicekapellmeister nach Hessen-Darmstadt. Was er als solcher komponirt hat, ist nicht bekannt geworden. Er scheint sich damals mehr mit dem Pantalon beschäftigt zu haben, worauf er eine außerordentliche Fertigkeit besaß, denn um 1717 machte er damit mehrere Reisen in Deutschland und kam auch wieder nach Hamburg. Er starb gegen Ende des Jahres 1739 in Darmstadt (Gustav Schilling, Encyklopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universallexikon der Tonkunst. Stuttgart 1840—1842, Band 3, S. 377).

Digitized by Google

sich ungefähr ein Bild von jenem Leben und Treiben »*in floribus*« machen können. »Im Jahre 1713 und in den folgenden mehr als vorher habe ich mit Keiser vielfältigen angenehmen Umgang und ordentliche Vertraulichkeit gepflogen; da denn gewiß ist, daß er sehr vernünftige Gespräche zu führen wußte, die einen guten Geschmack anzeigten, so lange ihm Liebe und Wein nicht in den Weg kam, denn bei solchen Umständen übernahm ihn gleich, mit wenigem, seine angeborene Zärtlichkeit«. So urtheilt der Freund vom Freunde. Beschwichtigend, gleichsam als habe er schon zu viel gesagt, fügt Mattheson jedoch hinzu: »Es geschah aber solches in unsern Zusammenkünften nur selten, indem sie größtentheils auf die Verbesserung musikalischer Wissenschaften in ganzem Ernste zielten«. Daß Mattheson bestrebt war, über alle die Thorheiten Keiser's, die qualitativ und quantitativ kaum zu überbieten waren, den Schleier der Vergessenheit zu breiten, leuchtet aus jeder Zeile hervor. Aus diesem Grunde verschweigt er auch, daß Keiser nach wiederholten Versuchen, das Theaterschiff über Wasser zu halten, schließlich doch nicht umhin konnte, dem Beispiel Drüsike's zu folgen und sich den Verpflichtungen gegen seine Gläubiger durch die Schnellpost zu entziehen. Also nicht »noch zu rechter Zeit«, sondern nur »noch eine Zeit lang« wußte sich Keiser durch seine »Notenmittel zu helfen, indem er 1709 und 1710 [muß heißen 1705 und 1706] acht [richtig: sieben] Opern nach der Reihe hervorbrachte und also seinen Staat in verbrämten Kleidern, mit 2 Dienern in Auroraliberey fortsetzen konnte«. Dergleichen Leichtsinn zu entfalten in einer so kritischen Lage, in welcher die größte Nüchternheit, Umsicht und Besonnenheit erforderlich waren, um alle die Klippen der Hamburger Verhältnisse zu umschiffen, an denen selbst die Tüchtigsten und Vorsichtigsten vor ihm zu Grunde gegangen waren, entsprach ganz seiner Natur.

Bei Antritt seiner eignen Direktion brachte Keiser zwei biblische Opern, deren Text Hunold-Menantes verfaßt hatte, auf die Bühne: 1703 »Salomon« und 1704 »Nebukadnezar«. Die Musik der letztern hat sich erhalten. Die 35 Bogen starke Partitur (*folio*), von Keiser's eigner Hand geschrieben, verwahrt die königl. Bibliothek in Berlin unter No. 88, 6. Eine dritte, »Almira«, hatte er zwar in Angriff genommen, aber nicht vollendet. Das tägliche Leben in Saus und Braus ließ ihm zum Komponiren keine Zeit übrig. Den nöthigen Opernbedarf besorgten ein ganzes Jahr lang junge emporstrebende Künstler der Hamburger Bühne. In dieser Zeit war auch der junge Händel nach Hamburg gekommen, der aber sehr zurückgezogen lebte und an dem leichtfertigen Treiben nicht theilnahm. Ihm überließ Keiser den

Digitized by Google

Text seiner »Almira«, und er komponirte ihn in seiner Weise[1]. Der Beifall, mit dem dieser erste Händel'sche Opernversuch (1704—1705) aufgenommen wurde, war ein ganz außerordentlicher, für Keiser völlig unerwarteter; durch ihn wurde sein Ansehen, dem alle Welt seither bedingunglos Bewunderung gezollt hatte, eine Zeit lang völlig in Schatten gestellt. Auch hierbei zeigte sich, daß Keiser von jenem Adel der Gesinnung, der fremde Vorzüge neidlos anerkennt, wie auch von der Klugheit des Geschäftsmannes, die tüchtige Kräfte sich nutzbar macht, nichts besaß. Anstatt sich der Erfolge des talentvollen jungen Künstlers von Herzen zu freuen, zumal dieser sich doch erst nach ihm gebildet, und ihn durch Aufmunterung an sich zu fesseln und für seine Bühne zu erhalten, bereute er es, das Textbuch zur »Almira« ihm ausgehändigt zu haben. Ja in seiner Verblendung ließ er sich zu der Thorheit hinreißen, Händel's »Almira« bei Seite zu schieben und die ganze Oper mit geringer Textveränderung selbst zu komponiren und (Ende 1706) auf die Bühne zu bringen. »Es war das letzte Werk, welches während seiner Theaterleitung gegeben wurde; würdiger konnte in der That dieser beinahe vierjährige Fasching nicht enden«. Gleichzeitig mit »Almira« (1705—1706) schrieb Keiser, um sich aus dringendsten Geldverlegenheiten und sein ganzes Theaterunternehmen vor drohendem Schiffbruch zu retten, noch 6—7 meist von Berthold Feind gedichtete bedeutende Werke. Gerber nennt unter Berufung auf Walther und Mattheson als solche: die Opern »Oktavia«, »Lukretia«, »*La Fedelta coronata*«, »*Masagniello furioso*«, »*Sueno*« und »*Il genio di Holsatia*«, und fügt für das Jahr 1707, in welchem Keiser gar nicht mehr in Hamburg weilte, noch den »Carneval von Venedig« hinzu, während Chrysander aus der angegebenen Periode (1705—1706) außer »Almira« nur noch sechs neue Opern (»Oktavia«, »Lukretia«, »Die gekrönte Treue«, »Kaiser Justinus«, »*Masagniello furioso*« und »Die listige Rache des Sueno«) nennt und des »Carnevals von Venedig gar nicht gedenkt. Zwei dieser Werke, »Oktavia« und »*Masagniello furioso*«, beide in Keiser'scher Original-Partitur in der königl. Bibliothek in Berlin, haben sich vollständig erhalten, erstere (No. 88, 7) 35 Bogen (*folio*), letztere (No. 88, 8), mit eingelegten Arien von Telemann und von dessen Handschrift, 39 Bogen (*folio*) stark, und auch aus »Almira« und »Oktavia« sind ausgewählte Stücke 1706 in Hamburg gedruckt worden. »Rein äußerlich betrachtet«, sagt Chrysander, »muß schon die Produktion einer solchen Masse in einer solchen Frist Erstaunen erregen. Dasselbe erhöht sich aber noch

[1] Die Partitur von Händel's Almira ist gedruckt als Band 55 in Chrysander's Ausgabe von Händel's sämmtlichen Werken.

Digitized by Google

bedeutend, wenn man aus den erhaltenen Musikstücken ersieht, daß hier nicht Erzeugnisse handwerksmäßiger Schnellschreiberei vorliegen, sondern daß alles aus der Fülle wahrhaft unerschöpflicher Gedanken gestaltet und durchgehends mit kompositorischer Weisheit geordnet ist«.

Aber selbst so außerordentliche Anstrengungen waren nicht im Stande, den talentvollen Mann länger als etwa ein Jahr noch über Wasser zu halten. Keiser war unpopulär geworden. Was das heißt, sollte er jetzt, bei leeren Taschen, empfinden. Diejenigen, die ihm sonst bei Aufführung seiner Opern zugejubelt hatten, wurden jetzt nicht müde, ihn durch kritische Bemerkungen und Zeichen des Mißfallens zu ärgern. Statt diese Angriffe zu ignoriren, beging er die Taktlosigkeit, seinen Widersachern in der Vorrede zu dem Textbuch der Oper »*La fedelta coronata* oder die gekrönte Treue« in höchst geringschätziger Weise den Text zu lesen[1], ja er trug sich, wie Feind's Vorwort zur »Oktavia« zeigt, sogar mit dem Plane, es den anmaßenden Kritikern im Parterre noch gründlicher einzutränken und von »dieser edlen und heute so hoch gestiegenen Wissenschaft in einem besondern Tractat die *Carakteres* vernünftiger und unpassionirter Urtheile so woll von den Opern als andern Cantaten« gedruckt vor Augen zu stellen — aber dabei blieb es auch. Ausreichende Unterstützung kam ihm von keiner Seite. Ein fester Halt, wie ihn seine ebenbürtigen Zeitgenossen Purcell in England, Scarlatti in Italien und Lully in Frankreich an den in hochherzigster Weise von ihren Landesfürsten gewährten Beihülfen besaßen, fehlte ihm gänzlich. Zwar pflegten auswärtige Fürsten, so oft sie zum Besuch der Oper in Hamburg anwesend waren, dem gefeierten Komponisten ihre Huldigung in der Gestalt von klingender Münze darzubringen, im

[1] Die betreffende Stelle, ein Nachtrag zu der Vorrede von Feind, lautet: »*Avertissement.* So weit erstrecket sich der Inhalt, so der Herr Autor zum Vorbericht gesetzet, wobei ich dieses hinzu zu fügen, daß mein Wunsch dahin ziele, dieser *Opera* mit so lustigem *Humeur* zuzusehen, als mein Gemüth bisher Verdruß bei meinem Zustande empfunden. Da nun dieses meine 33. Komposition der Schauspiele, so möchten vielleicht die *Inventiones* zu vielen 100 Arien einem *Conosseur* einiges Nachsinnen erwecken. Jedoch kann ich nicht in Abrede sein, daß zu deren Verfertigung mich nichts als die Liebe zu diesem *Theatro*, fürnehmlich aber die Höflichkeit eines vornehmen Hauses [des Grafen von Dernath] encouragirt. Und da die meisten widrige *Raisonnements* von denen gefället werden, welche etwann ihre *Passiones* verleitet oder sich flattiren, daß sie unter die Zahl der Musikkenner gehören, wenn sie etwann ein Mennet auf der Hautbois oder Violine spielen, so kann ich gegentheils versichern, daß ich niemals auf dergleichen *Jugements* reflectirt noch um den *mauvais gout du Parterre* mich bekümmert. Diejenigen, so im Übrigen aus Neugier zu wissen verlangen, ob ich von Inventionen ausgeschöpft, mögen alsdann davon urtheilen, wenn ein genereuser Gönner der *Musique* gegen mich nur eine *Marque* von solcher Gunst blicken lassen möchte, wie den Geist des *Lullii* animiret«.

ganzen waren dies aber ja doch nur vereinzelte Fälle. Auch was der einzige ihm jetzt noch treu gebliebenen Gönner, der in Holstein begüterte Graf von Dernath, an ihm that, reichte zu einer durchgreifenden Aufbesserung seiner bedrängten finanziellen Lage bei weitem nicht aus. Von den in Hamburg lebenden auswärtigen Gesandten war aber gleich gar keine Unterstützung zu erwarten, denn das üppige Leben, worin immer einer den andern durch Entfaltung möglichster Pracht und Spendung seltenster Genüsse zu überbieten suchte, ließ ihnen dazu keine Mittel übrig. »Sollten junge leichtlebige Künstler zur Verschwendung angeleitet und über ihre Stellung zur Gesellschaft getäuscht werden, so war Hamburg allerdings eine treffliche Schule. Aber um ein großes nationales Werk auszubauen und in schweren Krisen zu erhalten, dazu fehlte eine Ortsautorität, welche persönlichen Ausschreitungen Halt gebot und verschiedenartige Kräfte derselben Sache dienstbar machte. Jetzt lag das Wohl und Wehe der Bühne ausschließlich in den Händen der Künstler und Literaten und dadurch ging alles in Zuchtlosigkeit unter«. (Chrysander.)

Als sich Keiser von der Unmöglichkeit, den gänzlichen Zusammenbruch seiner Theaterwirthschaft noch länger zu verhüten, überzeugte, verschwand er gegen Ende des Jahres 1706 plötzlich bei Nacht und Nebel aus Hamburg und lebte hierauf in aller Zurückgezogenheit etwa 2 Jahre (bis Anfang 1709) in Teuchern im Hause seiner Mutter. Ab und zu weilte er auch tage-, ja wochenlang in der nahegelegenen Residenz Weißenfels, wo er in dem Hause seines ehemaligen alten Lehrers, des Musikdirektors und Gymnasialprofessors, seit 1701 auch Stadtorganisten, Christian Schieferdecker, dessen Sohn Johann Christian (geb. 10. Nov. 1679 in Teuchern, † 1732 in Lübeck) seither (etwa seit 1700) Flügelspieler bei der Hamburger Oper gewesen war und noch im Jahre 1706 Organist an der Marienkirche in Lübeck wurde, gastliche Aufnahme und im Verkehr mit den ausübenden Künstlern am Hofe des kunstsinnigen Herzogs Johann Georg († 16. März 1712 in Weißenfels) und seiner Gemahlin Friederika Elisabeth geb. Prinzessin von Sachsen-Eisenach († 12. Nov. 1730 zu Langensalza) Anregung zu neuem Schaffen fand[1]. Daß er die ihm während seines

[1] Herzoglich Sachsen-Weißenfelsischer Kapellmeister war damals (seit 1684) der vom Kaiser Leopold in den Reichsadelstand erhobene Johann Philipp Krieger (geb. 26. Febr. 1649 zu Nürnberg, † 6. Febr. 1725 in Weißenfels). Vgl. Gerber, Lexikon der Tonkünstler 3, 124—129. Heydenrich', Kirchen- und Schulchronik der Stadt und Ephorie Weißenfels S. 199, IX, No. 1, wo seine Amtszeit aber irrthümlich bis 1730 angegeben ist. Sein Sohn Joh. Gotthilf Krieger (geb. 13. Sept. 1687 in Weißenfels) studierte 1706—1710 in Halle die Rechte und nebenbei auch Musik, ging hierauf noch ½ Jahr nach Leipzig, wurde 1711 Advokat in Weißenfels, 1712 Hoforganist und 1725 seines Vaters Nachfolger im Kapellmeisteramte

Digitized by Google

Teuchern'schen Aufenthaltes vergönnt gewesene Muße nicht unbenutzt hat vorübergehen lassen, beweist die große Anzahl neuer Opern, die er wenige Jahre später bei seiner Wiederankunft in Hamburg in rascher Aufeinanderfolge daselbst zur Aufführung brachte; ein großer Theil derselben ist ohne Zweifel in Teuchern geschrieben worden.

Welche Einflüsse sich geltend gemacht haben und durch welche Vermittelungen es schließlich gelungen ist, das zerrissene Band zwischen ihm und der Hamburger Oper, die seine Abwesenheit ebenso schmerzlich empfand wie er selbst, wieder zu knüpfen, ist nicht bekannt. Wir wissen nur, daß Keiser schon zu Anfang des Jahres 1709 wieder in Hamburg war und sich durch Aufführung einer Menge neuer Opern die Gunst der Hamburger wie im Fluge zurückeroberte. Man wird aber kaum irren, wenn man annimmt, daß die bekannte Zugkraft der Keiser'schen Kompositionen und deren klingende Erfolge für die Theaterkasse es gewesen sind, die den damaligen Pächter der Hamburger Oper, einen gewissen Saurbrey[1] bewogen haben, einen Vertrag mit Keiser abzuschließen und ihn zur Rückkehr nach Hamburg zu überreden. Rasch nach einander brachte Keiser 1709 vier (»*La forza dell' amore* oder die von Paris entführte Helena«; »Die blut-

daselbst. Als Vicekapellmeister und Kammermusikus in Weißenfels kommt 1709 bis 1711 Gottfried Grunewald vor (vgl. J. O. Opel, Musiker am Hofe der Herzöge von Weißenfels-Querfurt, in den Neuen Mittheilungen des thüringisch-sächsischen Vereins XV, S. 500); er ist vermuthlich derselbe Grunwaldt, der Michaelis 1704 in Leipzig in der Oper »Germanicus« die Baßtitelrolle sang. Ein andrer Bassist der Leipziger Oper, Joh. Heinrich Feetz (Fitze, Fetze, Fretz), der in den Annalen der Leipziger Oper 1708 und 1709 vorkommt, hatte an diesem kunstsinnigen Hofe (1706—1709) ebenfalls eine Anstellung gefunden (als herzogl. Weißenfelsischer Kammermusikus und Sekretär), und allem Anscheine nach bekleidete derselbe die beiden Ämter in Leipzig und Weißenfels gleichzeitig. Hofkantor in Weißenfels war seit 1703 Johann Jahn. Er verheirathete sich 1705 mit Johanna Sophie Gräffner, der Tochter des verstorbenen Hofkantors (1682) Israel Gr. und seiner Ehefrau seit 1688) Marie Neustädtin, kommt 1710—1712 als Stadtkantor vor (N. Mitth. 15, 500—501) und wurde 1712 (nach Christian Schieferdecker's Tode) Stadtorganist. Daß das rege musikalische Leben am Weißenfelser Hofe seinen Einfluß auch auf die bürgerlichen Kreise der Stadt geltend machen mußte, ist leicht zu ermessen. So finden wir z. B. den Studenten Joh. Christoph Grenitz aus Weißenfels, der sich 1708 bei der Universität Leipzig immatrikuliren ließ, 1708 und 1709 bei der dortigen Oper als Tenorist wieder. Er war ein Sohn des gleichnamigen Weißenfelser Küsters und Baccalaureus, der von 1672—1716 daselbst im Amte stand und in letztgenanntem Jahre in seinem (wahrscheinlich dem jüngeren) Sohne Johann Gottlieb Grönitz († 1722) einen Amtsnachfolger erhielt.

[1] Der zwischen Schott's Wittwe und Johann Heinrich Saurbrey zunächst auf ein Jahr (von Ostern 1707 bis dahin 1708) abgeschlossene Pachtkontrakt ist aus Mattheson's Musikal. Patrioten v. J. 1728 gedruckt in Chrysander's Allgem. Musikal. Zeitung, Jahrgang 1877, Spalte 241—244.

Digitized by Google

dürstige Rache oder Heliantes und Olympia«: »Desiderius« und den Einakter »Orpheus«, zu welchem Bressand den Text geliefert hatte, und 1710 sogar fünf neue Opern von sich zur Ausführung (»Arsinoë«; »Die Leipziger Messe«; »Aurora»; »Julius Cäsar« und »*Croesus, Drama musicale in 3 Atti da rapresentarsi nel Teatro. Hamburg, Anno 1710*«. und alle fanden die begeistertste Aufnahme. Keiser war wieder der gefeierte Liebling der Hamburger, die sich bei jeder neuen Oper von ihm immer aufs neue davon überzeugten, daß seine schöpferische Kraft noch ungebrochen war und der unerschöpfliche Quell seines musikalischen Talents noch in ungeschwächter Jugendfrische sprudelte. Das Verlangen nach Keiser'schen Arien war ein so großes, daß die Abschreiber nicht im Stande waren, alle Nachfragen befriedigen zu können, und Keiser sich infolge dessen genöthigt sah, seine Opern gleichzeitig mit der Aufführung auch im Druck erscheinen zu lassen. Gleich günstige Aufnahme fanden auch die zahlreichen Bühnenkompositionen der folgenden Jahre. Es erschienen und gelangten zur Aufführung: 1712 »Carolus V.«, »Diana oder der sich rächende Cupido« (Oper in 3 Akten. Text von J. U. König), und »Heraclitus«, 1714 »*Inganno fidele*« und »Die gekrönte Tugend«, 1715 »Der Triumph des Friedens«, »Fredegunda«, »Cato« und »Artemisia«, 1716 »Das römische Aprilfest«, »Das triumphirende Haus Österreich« und »Achilles« (die 66. Keiser'sche Oper) und 1717 »Julia«, »Tomyris«, »Trajanus« (beide gedichtet von Hoë und beide aus 3 Akten bestehend), und »Jobates und Bellerophon« — zusammen 16, seit seiner Rückkehr nach Hamburg also nicht weniger als 25 neue Opern. Von nur einer kleinen Zahl derselben hat sich die vollständige Musik erhalten: von »Desiderius«, »Arsinoë«, »Croesus«, »Fredegunda«, »Tomyris« und »Trajan«. Von »Desiderius« (Manuskript von $40^1/_2$ Bogen *folio*), »Arsinoë« (Gedicht von Breimann, Partitur 33 Bogen stark) und »Croesus« (40 Bogen in *folio*) besitzt die königl. Bibliothek in Berlin (unter No. 88, 9: 88, 10 und 88, 11) die Keiser'schen Originalpartituren; von »Diana«, »Tomyris« und »Trajanus« aber (unter No. 11487, 11488 und 11490) vollständige Abschriften; von »Tomyris« ist sogar noch eine zweite (von andrer Hand geschriebene) Partitur vorhanden (No. 11489), nach welcher die Oper, einer Bemerkung auf dem Titelblatte zufolge, 1717 in Hamburg dirigirt worden ist. Aus dieser Oper brachte 1782 der Kapellmeister Joh. Friedr. Reichardt im 1. Theile seines »Musikalischen Kunstmagazins« (Berlin 1782—1791) eine Arie (»Spricht mir euer Haß, ihr Schönen, alle Lieb und Treu gleich ab, lieb ich treu doch bis ins Grab« — für Sopran mit Instrumenten — *B* dur) theilweis (nur Theil I) zum Abdruck und knüpfte daran eine eingehende, durch zahlreiche Beispiele illustrirte Besprechung ihrer Vorzüge.

Digitized by Google

»Diese kleine Arie aus Keiser's Oper Tomyris habe ich«, sagt Reichardt, »ihrer lieben edlen Einfalt wegen hier abdrucken lassen. Es herrscht eine gar schöne Vereinigung der natürlichsten Deklamation und des leicht fließenden Gesanges darin«. Im weitern Verlauf seiner Darlegung wirft er sodann die Frage auf: »Was giebt aber diesem Gesange die liebe edle Einfachheit?« und giebt darauf die Antwort: »Wahrheit in der Accentuation der Worte, natürliche und angenehme Folge der Töne, Gleichheit der Rhythmen und Ordnung in den Einschnitten, Einheit der natürlichen Harmonie«. Nachdem er diese Vorzüge an der kleinen Arie nun im einzelnen eingehend dargelegt hat, schließt er mit der Bemerkung: »Von all dem hier Gesagten mag sich nun Keiser bei seiner Arbeit wohl das Wenigste deutlich gedacht haben. Wir werden ihn überhaupt künftig mehr als einen Mann von schönem Kunsttalent, als einen kunstgerechten Setzer kennen lernen. Sein feineres richtiges Gefühl umfaßte aber so ganz die auszudrückende Empfindung, und nun konnte sich nicht leicht etwas Fremdes in die Darstellung drängen. Auch zergliedere ich nicht, um Lehren und Regeln zu geben, wie mans anfangen soll, um so was hervorzubringen — Fliegen mit wächsernen Flügeln? — nur aufmerksam will ich machen, um daß das schwächere unberichtigte Gefühl richtiger empfange, was das feine richtige Gefühl dargestellt hat«. Dagegen äußert sich Reichardt über den zweiten Theil derselben Arie, daß dieser so »konvenzionäll« sei, daß es nicht der Mühe werth gewesen, ihn abzudrucken; die Schuld daran mißt er vorzüglich »den elenden Worten« bei.

Von der »Fredegunda«, der einzigen Keiser'schen Oper, welche Gerber besaß, giebt der genannte Autor im 3. Theile S. 29 seines Lexikons folgende Beschreibung: »die Partitur (*folio*, 146 Seiten stark) enthält außer der Anfangssonate und den Recitativen 49 Arien, darunter sich mehrere italienische, auch verschiedene Duette, Terzette und Chöre befinden. Die meisten Arien nehmen bei ihrer Kürze und wenigem Akkompagnement nur ein bis zwei Seiten ein, und nur wenige drei bis vier Seiten. Zu verschiedenen werden auch schon Hoboen gebraucht und zu einer *Flauti dolci* und Violen. Eine Arie, »*Vieni a me dolce oggetto*«, wird bloß durch eine konzertirende Violine, und eine andere durch eine *Oboe solo* begleitet. Von sogenannten Akkompagnements aber findet man nichts unter den Recitativen. In einigen Arien kommen auch schon ziemlich lange, nicht leichte Passagen vor. Übrigens herrscht durchs ganze Werk gute, mitunter süße und angenehme Melodie«. — Diese Partitur der »Fredegunde« dürfte sich jetzt in Wien befinden, weil die Gesellschaft der Musikfreunde daselbst seiner Zeit Gerber's Nachlaß erworben hat.

Digitized by Google

Von »*L'inganno fidele*« sind nur »Auserlesene Sätze« (gedruckt 1714 zu Hamburg) auf uns gekommen. Aus einer Bemerkung des Herausgebers dieser Ausgabe läßt sich ersehen, daß Keiser damals gesonnen war, von allen seinen Opern dergleichen ausgewählte Stücke im Buchhandel erscheinen zu lassen, was indeß nicht geschehen zu sein scheint. Die meisten Operntexte für Keiser schrieb in dieser Zeit Joh. Ulrich König.

Doch so staunenswerth die Produktionskraft Keiser's auf dem Gebiete der Bühnenkomposition damals auch war, so wurde sie doch durch die Bebauung dieses Feldes keineswegs erschöpft. Der geniale Mann fand dabei auch noch Zeit, eine große Anzahl andrer Musikwerke, theils weltlichen, theils kirchlichen Charakters, zu schaffen. So gab er 1713 in Hamburg unter dem Titel »*Divertimenti Serenissimi* oder durchlauchtigste Ergötzung« eine Sammlung von Kantaten, Duetten und Arien (Singstimme mit beziffertem Baß, ohne Begleitung von Instrumenten) in Quer-Folio heraus, wie er schon 1698 ebendaselbst ein ähnliches Werk (seine aus 7 Kantaten bestehende »Gemüthsergötzung«) hatte erscheinen lassen. Beide Werke finden sich in der königl. Bibliothek in Berlin. 1714 folgte seine aus vier »moralischen« Kantaten bestehende »Musikalische Landluft« (Hamburg 1714, Folio, Texte von Menantes), welche ein wahres Entzücken in allen musikalischen Kreisen Deutschlands hervorrief (No. 5420 der königl. Bibliothek in Berlin). Von diesem Werke sagt der am 24. Oktob. 1700 zu Nimtsch im Fürstenthum Brieg geborene und später als Unterorganist an der Hauptkirche zu St. Elisabeth in Breslau verstorbene, seiner Zeit sehr beliebte Komponist Johann Georg Hoffmann (in Mattheson's Ehrenpforte S. 112): »Keiser's Landluft machte mich (1714) ganz entzückt, weil ich dergleichen angenehme Melodien in den Arien und besondere Gänge in dem Recitativ noch niemals gehört. Ich sang und spielte sie so lange, bis ich sie auswendig konnte. Sonderlich machte ich mir die zweite Cantate über den 62. Psalm ganz zu eigen«. Auch schrieb Keiser um diese Zeit eine »Cantate für eine Singstimme«, die Gerber unter den zehn ihm bekannt gewordenen Druckwerken Keiser's mit anführt. Wie Händel durch den, den spanischen Erbfolgekrieg beendigenden Friedensschluß zu Utrecht (1713) zur Komposition seines weltberühmten »*Te Deum*« begeistert wurde, so ließ sich auch Keiser durch den im folgenden Jahre zu Stande gekommenen Frieden zu Rastadt, in welchem Kaiser Karl VI. dem Utrechter Frieden beitrat, bestimmen, eine ähnliche Händel's Werk jedoch bei weitem nicht erreichende Festmusik zu komponiren, die er Karl VI. widmete und 1715 zu Hamburg (in Folio) unter dem Titel: »Kaiserliche Friedenspost, nebst verschiedenen

Digitized by Google

moralischen Singgedichten und Arien. nebst allen dazu gehörigen Instrumenten« drucken ließ. Sie findet sich in der königl. Bibl. zu Berlin unter No. 5415. Eine »*Serenata* auf die Vermählung Herrn Otto Luis mit Madame Bellgens geb. Boonin« entstand im Jahre 1716. Eine Abschrift der vollständigen Partitur (4 Singstimmen — Sopran, Alt, Tenor, Baß — mit Streichquartett, Hoboen, Flöten, Chalumaux, Fagotten und Zuffalo, *D* dur) besitzt die königl. Bibliothek in Berlin (No. 11495 ihrer Musikmanuskripte). Die Poesie ist von Michael Richey. Die Chöre der Musen und Nymphen sind meist dreistimmig (Sopran, Tenor und Baß). Von dieser »*Serenata*« besaß auch, wie Gerber mittheilt, 1813 der Kapellmeister Joh. Friedrich Reichardt eine vollständige Partitur.

Bedeutender als die erwähnten Kantaten und Gelegenheitswerke sind die größeren Kirchenkompositionen, die Keiser in dieser Zeit geschrieben hat. »Ich habe«, sagt Mattheson, »verschiedene starke zweichörichte Kirchenwerke von seiner Arbeit gesehen, die an Melodie einen großen Vorzug vor anderen hatten. Das Leiden Christi hat er vielmal in die beweglichste Musik gebracht und höchst erbaulich aufgeführet«. Einen großartigen Erfolg erzielte Keiser mit seinem Passionsoratorium: »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus«, welchem ein von Brockes gefertigtes, in der neuen italienischen Weise frei entworfenes Gedicht zu Grunde lag. Dieses Gedicht erregte damals, wie fast alle poetischen Erzeugnisse dieses Mannes, so allgemeines Entzücken, daß es in der kurzen Zeit 1712—1727 mehr als dreißig mal neu aufgelegt werden mußte und die namhaftesten Tonsetzer (Keiser, Telemann, Händel, Mattheson und Bach) sich durch dasselbe begeistern ließen, es ganz oder theilweis in Musik zu setzen. Der erste unter ihnen war Keiser. Schon in der Charwoche 1712 und dann nochmals 1713 brachte er das Werk zur Aufführung, und 1714 ließ er »Auserlesene *Soliloquia*« daraus zu Hamburg bei Schiller's Wittwe im Druck erscheinen. Von diesen »Soliloquien« besitzt die königl. Bibliothek in Berlin sowohl ein gedrucktes (No. 5430), als auch ein geschriebenes Exemplar (No. 11473). Letzteres ist theils aus dem Druckexemplar, theils aus der handschriftlichen Partitur des genannten Oratoriums (No. 11470) abgeschrieben. Im Vorwort zu der gedruckten Ausgabe würdigt der Komponist in gebührender Weise die Verdienste des Dichters an dem Gelingen des Werkes: »Was auch immer ein Musikus für glückliche Gedanken haben mag«, schreibt Keiser, »so vermögen ihn doch schöne, auserlesene, klingende und reine Verse, wie diese hier sind, ganz unvermerkt zu animiren, daß er sich gleichsam selber übersteigt und etwas ungemeines hervorbringt«. So etwas »Ungemeines« Keiser mit dieser

Digitized by Google

Komposition, die in der That reich an schönen Erfindungen ist, aber auch geleistet zu haben glaubte, so wurde sie doch durch die bald nachfolgenden gelungeneren Bearbeitungen desselben Gedichts durch Händel und Bach weit in Schatten gestellt. Daß sich das Keiser'sche Werk aber trotzdem noch lange, ja bis zu Ende des vorigen Jahrhunderts, in der Gunst des Publikums behauptet hat, davon zeugt der Umstand, daß der in der königl. Bibliothek zu Berlin aufbewahrten handschriftlichen Partitur dieses Oratoriums (No. 11470) ein Textbuch beiliegt, das erst 1785 bei König in Hamburg gedruckt worden ist. Ein ähnliches Passionsoratorium: »Oeffnet euch, ihr frechen Augen etc.« (für gemischten Chor, mit Streichquartett und Hörnern, in *D* dur) entstand um dieselbe Zeit. Eine unvollendete Partitur davon, die von Neidhardt in Königsberg geschrieben zu sein scheint, besitzt die königl. Bibliothek in Berlin (No. 11472 ihrer Musikmanuskripte). Ein drittes Passionsoratorium (nach dem Evangelisten Markus): »Jesus Christus ist um unsrer Missethat willen« (für gemischten Chor, mit 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten und Baß, in *G* moll), von welchem die Partitur und die größtentheils von Joh. Seb. Bach ausgeschriebenen Sing- und Instrumentalstimmen in der königl. Bibliothek zu Berlin unter No. 11471 aufbewahrt werden, schrieb er 1729. Ein viertes Oratorium, »Der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus« komponirte Keiser 1715. Den Text dazu hatte diesmal, ganz in der Brockes'schen Weise, sein seitheriger Operntextlieferant Joh. Ulrich König geschrieben. Auch hiervon erschien eine Auswahl der schönsten Arien, Chöre, Rezitative und Duette mit allen dazu gehörigen Instrumenten unter dem Titel: »Selige Erlösungsgedanken« (Hamburg 1715, Folio) im Druck, wovon die königl. Bibliothek in Berlin gleichfalls ein Exemplar (in No. 5415) besitzt. Beide Ausgaben (»Auserlesene Soliloquia« und »Selige Erlösungsgedanken«) konnte der Komponist, da sich seine Vermögensverhältnisse in den letzten Jahren erheblich gebessert hatten, auf seine eignen Kosten veranstalten.

Einen Hauptfaktor bei dieser günstigen Wandelung der materiellen Lage Keiser's bildete seine im Jahre 1710 erfolgte Verheirathung mit der Tochter des Hamburger Rathsmusikanten Oldenburg, der, wie Mattheson versichert, einem »guten, angesehenen Patriciergeschlecht« angehörte. Dieser glücklichen Verbindung hatte Keiser es auch zu danken, daß aus dem leichtlebigen Hagestolz plötzlich ein ganz solider Mann wurde. Seine junge Gattin war eine vortreffliche Sängerin, die es verstand, die sanften, einschmeichelnden Melodien ihres Gemahls mit bezaubernder Anmuth und Innigkeit in entzückender Reinheit zum Vortrag zu bringen. Das Glück der Kei-

Digitized by Google

ser'schen Ehe wurde erhöht durch die Geburt einer Tochter, die zwar das einzige Kind dieser Verbindung blieb, an der sich aber bald das musikalische Talent, das Erbtheil der Eltern, offenbarte. Unter Anleitung der letztern bildete sie sich zu einer gefeierten Sängerin heran[1]. Nach dem Tode der Mutter war sie des Vaters Trost und Stütze. Als Keiser gestorben war, folgte sie einem Rufe als Kammersängerin am Hofe zu Kopenhagen, nahm aber bald darauf ihren Abschied und starb daselbst 1768. Von ihr sagt Mattheson: »Sie ist nicht nur eine sehr geschickte Sängerin, sondern in allen Stücken ein recht artiges, witziges Frauenzimmer, so dem Vater in den letzten Zeiten ihre kindliche Pflicht thätig erwiesen haben soll, dafür sie Gott segnen und für Unheil bewahren wolle«.

Das Jahr 1717 bezeichnet einen Wendepunkt in der Künstlerlaufbahn Keiser's. In diesem Jahre ging die zehnjährige Pachtperiode Saurbrey's, eine der längsten, ruhigsten und geschäftlich einträglichsten der Hamburger Oper, zu Ende, und mit ihrer Endschaft gerieth auch Keiser's seitherige so unerschöpflich scheinende Produktionskraft plötzlich ins Stocken. Der Grund dieser auffälligen Erscheinung ist noch nicht genügend aufgeklärt. Wohl mögen die unliebsamen Differenzen, in welche er bald darauf mit Schott's Erben gerieth, mit dazu beigetragen haben, aber man wird F. Chrysander beistimmen müssen, wenn er die wahre Ursache dieses plötzlichen Zurücktretens Keiser's in der inzwischen eingetretenen »Wandelung der allgemeinen musikalischen Verhältnisse« findet. »Die Oper war inzwischen, besonders durch Scarlatti und Händel, zu größeren Formen fortgeschritten, denen gegenüber sich die in bescheidenen Grenzen gehaltenen Gesänge von Keiser nicht mehr recht behaupten konnten; und jenen Fortschritt mitzumachen, dazu war der geniale Mann in keiner Weise ausgerüstet, weder durch vorarbeitende Dichter, noch durch ausführende Sänger, noch durch die ihm eigenthümliche Kunst des Tonsatzes. Obwohl sichtlich bemüht, sich den neuen Kompositionsarten anzuschließen, blieb er doch wesentlich auf der Stufe stehen, die er bis dahin erreicht hatte. Von seinem 45. Lebensjahre an hat Keiser nichts wirklich Neues mehr geschrieben, seine immer noch zahlreichen Kompositionen waren im glücklichsten Falle dem Früheren ebenbürtig, dabei durchgehends weniger selbständig und weit mehr von dem immer tiefer sinkenden Geschmack der Menge abhängig«.

Noch im Jahre 1717 verließ Keiser Hamburg. Wohin er sich gewandt, ist bis jetzt noch nicht ermittelt. Zwei Jahre später finden

[1] Daß Reinhard Keiser mit dieser seiner Tochter im Jahre 1729 oder 1730 in Petersburg gewesen soll, wie Fétis, Artikel Keiser (V, 5—6) schreibt, ist ein längst widerlegter Irrthum. Vgl. F. Chrysander, Neue Musikzeitung 1882, Sp. 385—388.

Digitized by Google

wir ihn in Stuttgart, wo er zum Geburtsfest des Herzogs Eberhard Ludwig eine »Serenata« komponirte und zur Aufführung brachte. Den vollständigen Text dieser Serenata, in italienischer und deutscher Sprache, wie auch mehrere Briefe Keiser's fand Josef Sittard bei seinen Vorarbeiten zu einer Geschichte der Oper am württembergischen Hofe unter den auf dem Geheimen Haus- und Staatsarchiv zu Stuttgart befindlichen Oberhofmarschallsakten. Aus den erwähnten Briefen, die Sittard in dem »Hamburgischen Correspondenten« vom 24.—26. November 1885 veröffentlicht hat, läßt sich ersehen, daß sich Keiser in der Absicht, eine Anstellung als württembergischer Kapellmeister zu erlangen, in den Jahren 1719—1721 am Hofe in Stuttgart aufgehalten hat. Keiser's erster Brief an den damaligen (leider nicht namhaft gemachten) württembergischen Oberhofmarschall und Geh. Konferenzrath, in welchem er diesen um seine Fürsprache bei dem Herzog und um Auswirkung der Erlaubniß zur Aufführung der neukomponirten Serenata bittet, datirt vom 16. August 1719. Aus demselben läßt sich zugleich ersehen, daß Keiser dem Herzog bereits »mit einer Kirchen-, auch einer Kleinen Theatralischen Music« aufgewartet hatte und nun — »da es seine convenienz nicht mehr sein wolle, sich länger in Stuttgart aufzuhalten«, es sich aber nach den empfangenen Gnadenerweisungen nicht geziemen würde, »so stillschweigend wegzugehen« — mit dieser »Serenata«, von welcher er einen Entwurf durch den Sekretär Höflein überreichen ließ, seine Abschiedsaudienz zu nehmen gedachte. Hiernach könnte es scheinen, als ob Keiser sich schon längere Zeit, vielleicht schon seit 1717, in Stuttgart aufgehalten hätte; allein in einem Briefe des Hofraths Pfau an den Herzog, datirt Ludwigsburg den 13. Febr. 1720, wird ausdrücklich gesagt, daß Keiser sich erst »vergangenen Sommer« (also im Sommer 1719) in Stuttgart eingefunden habe. Aus demselben Briefe erfahren wir auch, daß die Aufführung der Geburtstags-Serenata auf dem herzoglichen Schlosse zu Stetten im Remsthale stattfand und von dem Herzog sehr beifällig aufgenommen wurde, so daß er den Wunsch äußerte, das Stück nochmals in Ludwigsburg zu hören. Keiser kam diesem Wunsche um so freudiger nach, als seine Hoffnung, als Kapellmeister angestellt zu werden, dadurch wesentlich gestützt wurde. Aber der gewünschte Erfolg blieb aus. So sehr auch die deutschen Musiker an der herzoglichen Kapelle, allen voran der Kammer- und Hofmusikus Höflein, für eine Anstellung Keiser's eintraten, so konnte und wollte doch der Herzog bei seiner Vorliebe für italienische Künstler, die schon damals sowohl in der Oper wie in der Kapelle dominirten, sich nicht dazu entschließen, die künstlerische Leitung seiner Kapelle einem deutschen Meister anzuvertrauen.

Digitized by Google

Wie gereizt aber die Stimmung der deutschen Mitglieder in dieser Kapelle gegen ihre hochnäsigen italienischen Kollegen war, läßt sich aus einem Briefe des genannten Kammermusici Höflein an den Hofmarschall vom 19. Sept. 1719 ersehen, der zugleich ein beredtes Zeugniß von der großen Achtung ist, von welcher die deutschen Mitglieder der württembergischen Hofkapelle gegen Keiser als Musiker und Komponist erfüllt waren. Im Namen der Deutschen in der fürstlichen Kapelle bittet Höflein den Hofmarschall »doch Mitleid zu haben mit diesem turbirten fürstlichen Musikchor« und bei dem Herzog dahin zu wirken, »daß der in der ganzen Welt bekannte *Virtuoso Signr. Keiser*« ihr Oberkapellmeister werden möge, »dann gewiß seines gleichen in Teutschland an *Virtu* in der Music« nicht sei »und er noch dazu manchen Italiäner in der Composition *tête* machen« dürfte. Höflein führt zu Gunsten Keiser's noch an, daß man in Durlach auf diesen Mann warte, wenn er Stuttgart quittiren sollte, und daß Keiser von dorther bereits den Auftrag habe, eine Oper zu komponiren.

Keiser logirte in Stuttgart auf Rechnung des Herzogs im Wirthshaus »Zum Adler«. Seiner alten Gewohnheit, Schulden zu machen und trotz des leeren Geldbeutels sich keinen Genuß zu versagen, blieb er auch hier treu. Seine Rechnung schwoll mit jedem Tage höher an, so daß dem biedern Adlerwirth Johann Georg Wagner zuletzt angst und bange wurde um die Kasse seines gnädigen Landesfürsten; und da Keiser noch dazu aus seiner mißvergnügten Stimmung darüber, daß er auf einen bestimmten Bescheid über seine Anstellung oder Abweisung so lange warten mußte, kein Geheimniß machte, so faßte sich Wagner endlich ein Herz, dem Herzog in einem Schreiben, datirt Stuttgart den 29. Novemb. 1719, die Bitte auszusprechen, »sowohl vor diesen fremden Virtuosen Keiser«, als für ihn (den Adlerwirth) »die hohe Gnade zu haben und wegen dessen abfertigung einfolglich auch der zehrung halben an seine Behörde gemessene Decreta ergehen zu lassen, damit dieser erwehnte Capellmeister seiner verdrüßlichen Lebensart« und er selbst »eines müß Vergnügten Costgängers los werden möge«.

Die gewünschte »Abfertigung« blieb aber aus, und Keiser's Geduld wurde noch weiter auf die Probe gestellt. Erst im Februar des folgenden Jahres forderte der Herzog sein Hofmarschallamt auf, ihm Vorschläge zu machen, »was und wie viel dem Oberkapellmeister Keiser als Entschädigung abzuraichen sein mögte«, worauf Hofrath Pfau dem Herzog am 13. Febr. 1720 vorschlug, entweder Keiser »fordirst« abzufertigen und ihm in diesem Falle, »da er wegen seines langen Aufenthaltes in Stuttgart habe viel verzehren müssen«, 300 fl. als Renumeration auszahlen zu lassen oder »zur ersparung dieses

Digitized by Google

praesento« ihn als Kapellmeister anzustellen. Davon wollte aber der Herzog nichts wissen. Mittels Dekrets vom 23. Februar 1720 befahl er, »dem Mecklenburgischen Capellmeister Kaiser vor seine gänzliche abförttigung 200 fl. auszuzahlen«.

Im Spätherbst desselben Jahres befand sich Keiser jedoch noch immer in Stuttgart. Aus einem seiner Briefe an den spätern Premierminister Graf Grävenitz vom 3. Nov. 1720 ergiebt sich, daß er damals noch am Hofe des Herzogs thätig war. Keiser hatte kurz vor dieser Zeit im herzoglichen Lustschlosse abermals eine (wie es scheint, neue) »Serenata«[1] aufgeführt. Die Aufführung war aber, weil das Werk damals noch nicht ganz fertig gewesen, der Sänger Ricci ihm die Singstimme »ohne complimenten« zurückgeschickt, und über acht Hautboisten ganz ausgeblieben waren, nicht nach seinem Wunsche ausgefallen, worüber er sich dem Grafen gegenüber zu rechtfertigen sucht. Inzwischen hatte der (nicht genannte) Dichter den Text zu der Serenata vollendet und Keiser diesen Theil, etwas mehr als ein Drittel des ganzen Werkes, noch hinzukomponirt, auch die von Ricci zurückgewiesene Partie in der Weise abgeändert, daß sie »ohne diesen *ignoranten* producirt« werden konnte. Indem Keiser nun den Grafen ersucht, einer Generalprobe des also verbesserten und vermehrten Werkes, das »nun vor ein vollkommen und extraordinäre *pièce* passiren könne«, an welcher »seine Feinde, die Italiener, sowohl die Poesie als die Musik rühmen müßten«, beizuwohnen, übersendet er demselben gleichzeitig zwei von ihm erst vor wenig Tagen komponirte *Suites* für acht Bassons (Fagotte) mit der Bitte, den Herzog für »dergleichen Schnarrwerk« zu interessiren. Zugleich legt er dem Grafen seine Angelegenheit nochmals ans Herz und bemerkt dabei, daß der Aufenthalt im Wirthshause ihm je länger je beschwerlicher und verdrießlicher falle. Auch habe er während seines Stuttgarter Aufenthaltes »ein neu Musikalisch Werck« verfertigt, das er in Druck ausgehen lassen werde und dem Grafen zu dediciren gedenke. »Und weil seine *Pièces* so glücklich durch die Welt zu fliegen« seien, wolle er sich Mühe geben, nach Möglichkeit des Grafen »unsterbliche *meriten*, hoher *Gargen* und *Pouvoir* mit größter Ehrerbietung zu bewundern und zu confirmiren«. Wenn ihm die Ehre zu Theil werden sollte, fürstlich württembergischer Diener zu werden, so wolle er dieses neue Werk »Fürstlich Würtembergische Cammer-Music« nennen.

[1] Der vollständige Titel derselben lautet: »Der Zur angenehmen Mayen-Zeit In Ludwigs-Auen Entstandene Lust-Streit, Zu unterthänigsten Ehren des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn, Herrn Eberhard Ludwigs In einer Serenata In der Hoch-Fürstl. Würtembergischen Residenz Ludwigsburg Vorgestellet und aufgeführet durch Reinhard Keisern, Hoch-Fürstl. Mecklenburgischen Ober-Capell-Meistern«.

Digitized by Google

wie er auch sein letztes Werk »die Kayserl. Friedens-Post«, dem römischen Kaiser dedicirt habe. Ein Verzeichniß seiner bisher in Druck erschienenen Kompositionen, mit welchem ihm »die *hrn. Nürnberger ein douzeur*« hatten machen wollen, hatte er gleichfalls beigelegt.

Das ist die letzte Nachricht aus Keiser's Stuttgarter Periode. Man sieht daraus, daß Keiser immer noch hoffte, eine Anstellung am württembergischen Hofe zu erhalten. Sein Wunsch ging aber, trotzdem seine künstlerische Qualität anerkannt wurde und es ihm auch nicht an warmer Fürsprache fehlte, nicht in Erfüllung. Die Schuld hieran lag, wie schon gesagt, an der großen Vorliebe des Herzogs für italienische Künstler und in der Herrschaft, welche dieselben auf den launischen, despotischen Herrscher ausübten. Vielleicht haben auch noch andre Momente mitgespielt. Namentlich wird sich der gewaltige Einfluß der beim Volke so verhaßten fürstlichen Mätresse, der Gräfin Urach (Christine Wilhelmine von Grävenitz), die alle höheren Stellen mit Ausländern und Kreaturen ihres Schlags besetzte und welcher der Herzog sogar die Achtung der Welt, die Liebe seiner Unterthanen und seiner edlen Gemahlin opferte, auch hier geltend gemacht haben.

Jedenfalls hat Keiser den Winter von 1720—1721 noch in Stuttgart verlebt. Wohin er alsdann seine Schritte gelenkt, wissen wir nicht. Nach der S. 187 gegebenen Andeutung ist zu vermuthen, daß er sein Heil in Durlach gesucht, aber auch nicht gefunden hat.

In dieser Zeit scheint auch das im Druck erhalten gebliebene Oratorium »Der siegende David«[1], das von den berufensten Kritikern als eine der größten und bedeutendsten geistlichen Kompositionen Keiser's bezeichnet wird, entstanden zu sein; denn der Musikdirektor Johann Kaiser, der dasselbe bald nachher »auf aller vornehmen Connoisseurs und Liebhaber Verlangen« in Hamburg zur Aufführung brachte, sagt im Vorwort zu dem Programm dieser Aufführung, daß dies bei der Wiederankunft Keiser's in dieser Stadt zu Ehren des Komponisten geschehen sei, dessen Verdienste er mit folgenden Worten preist: »Der Herr Capell-Meister Keiser hat der musikalischen Welt unter den größten Virtuosen wohl die meisten Proben und Meisterstücke einer solchen unsterblichen Ruhms-wehrten Music hinterlassen, davon der hiesige Schauplatz und der gantze Hammonische Kreiß [das Gebiet der freien Hansastadt Hamburg] für mich sprechen mag«. In Hamburg taucht Keiser aber erst 1722 wieder auf. In diesem Jahre hat er daselbst seine neue Oper »Ariadne« zur

[1] Ein Choral aus demselben — »Geuß sehr tief in mein Herz etc.« — ist gedruckt in Carl v. Winterfeld, Der evangelische Kirchengesang, Bd. III, S. 31.

Digitized by Google

Aufführung gebracht. Derselben lag eine Arbeit Konradi's vom Jahre 1691 zu Grunde, die aber von Keiser verbessert und mit vielen italienischen Arien vermehrt worden war. Welche Aufnahme dieses Werk bei den Hamburgern gefunden, ist nicht bekannt.

Noch in demselben Jahre verließ Keiser Hamburg wieder und ging nach Kopenhagen, wo er in dem Grafen von Wedel, in dessen Hause ihm auch gastliche Aufnahme zu Theil wurde, einen Freund und Gönner gefunden hatte. Von den zahlreichen Kompositionen Keiser's aus dieser nur zweijährigen Kopenhagener Periode, die meist im Auftrage oder doch auf Anregung des dortigen Hofes für das Kopenhagener Theater geschrieben wurden, sind nur die dreiaktige Oper »Ulysses«, die 1722 zum Geburtstage des Königs aufgeführt wurde, die Oper »Der Armenier«, die gleichfalls 1722 über die Bretter ging, eine »Königl. dänische Kammermusik«, die Mattheson irrthümlich unter den Druckwerken Keiser's aufzählt, und eine Serenade: »Das um den Rang streitende Friedensburg, Friedrichsberg, Friedrichsburg und Rosenburg«, die nach Gerber's Angabe erst 1726 geschrieben worden sein soll, noch bekannt. Eine dritte, ebenfalls dieser Zeit angehörende Oper, »*Sanzio*«, welche Walther und Mattheson noch anführen, hatte Keiser 1723 zwar unter den Händen, sie blieb aber unvollendet und wurde 1727 von Telemann neu komponirt. Die meisten Keiser'schen Manuskripte dieser Periode sind bei dem großen Schloßbrande in Kopenhagen 1794 in Flammen aufgegangen. Nur von »Ulysses« hat sich eine vollständige Partitur (Abschrift No. 11491 in der königl. Bibliothek in Berlin) erhalten. Auch in Kopenhagen fanden Keiser's Kompositionen den ungetheiltesten Beifall. Der König verlieh dem allgemein gefeierten Komponisten als Zeichen seiner Anerkennung sogar den Titel eines königl. dänischen Kapellmeisters — eine Auszeichnung, die unserm Keiser freilich nichts einbrachte.

1724 finden wir Keiser wieder in Hamburg, wo er das Gelegenheitsstück: »Das frohlockende Großbritannien« komponirte. 1725 folgten drei neue Opern: »Bretislaus«, »Der Hamburger Jahrmarkt« und »Die Hamburger Schlachtzeit«, von denen die letztere in dem noch erhalten gebliebenen Textbuche als Keiser's 107. Oper bezeichnet wird. »Dieses 107. Produkt«, sagt Chrysander, »war aber in Sprache und Handlung so pöbelhaft und anzüglich, daß vor der zweiten Aufführung ein Verbot erfolgte und Gerichtsdiener die angeschlagenen Zettel abrissen, was indeß Keiser nicht hinderte, für die dortige Bühne lustig weiter zu komponiren«. Im nächsten Jahre (1726) lieferte er derselben sogar vier neue Stücke: »Geburtsfest des Prinzen von Wallis«, »Mistevojus«, »Jodolet«, »Der stumme Prinz Atis«, und flickte mit seinen und Lully's Gesängen das Intermezzo »Barbacola« zusam-

Digitized by Google

men«. Von »Jodolet« (Oper in 5 Akten, Text von Prätorius) hat sich die vollständige Partitur (Abschrift No. 11492 in der königl. Bibl. in Berlin) erhalten. Nach einer einjährigen Pause folgten 1728 noch »Nebukadnezar« und »Lucius Verus«. Damit schließt Keiser's Thätigkeit für die Hamburger Bühne, denn das Wenige, was er in späteren Jahren noch für diese geschrieben hat, beschränkt sich nur auf Bruchstücke und Flickwerk.

Weihnachten 1728 erhielt Keiser das Kantorat am Hamburger Dom, das einzige Amt, welches Keiser während seines Lebens bekleidet hat; aber obwohl mit demselben auch das Kanonikat verbunden war, betrug das Einkommen dieser Stelle insgesammt doch nur etwa 75 Mk. »Und weil die *Praedicata* eines *Canonici minoris et Cantoris cathedralis* hochklingen«, sagt Mattheson, der Vorgänger Keiser's in diesen Würden, »denken viele Leute, es werden auch große Einkünfte dabei vermacht sein. Aber sie lassen sich hier berichten, daß solche Einkünfte ordentlicher Weise sich nicht auf 24 Thr. erstrecken. Zur Zeit der Stiftung, da die ganze Tonne Hamburger Bier zween Lübsche Schillinge oder einen guten Groschen galt, ging es hin; nun wills nicht verschlagen«. Seinem neuen Berufe widmete Keiser forthin seine ganze Kraft, nicht nur als Dirigent, sondern auch als Komponist. Von den vielen »ausbündigen Oratorien«, wie Mattheson sich ausdrückt, und andern »umfangreichen, zum Theil doppelchörigen Kirchenkompositionen« (Gerber), die Keiser von jetzt an im Dom zu Hamburg erschallen ließ, waren die meisten sein eignes Werk. Wie es scheint, hatte er sich schon in seinen jüngeren Jahren, als er noch nicht nach Hamburg gekommen war, mit kirchlichen Kompositionen beschäftigt. So besaß Gerber 1813 ein »*Motetto à 2 Violini, Violetta, Soprano solo e Fondamento di Sigre Renardo Caesare*«, von dem er sagt: Der Text dazu begreift den größten Theil des 42. Psalms: »Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser etc.« Den 10. Vers (»Ich sage zu Gott meinem Fels etc.«) hat er als Rezitativ, alle übrigen Verse dem Inhalte nach sehr zweckmäßig, mitunter malerisch gesetzt, z. B. Vers 4: »Meine Thränen sind meine Speise etc.« und Vers 8: »Deine Fluthen rauschen etc.« Da nun Keiser seine Kompositionen, ehe er nach Hamburg kam, mit dem Namen *Renardo Cesare*, seitdem aber mit Reinhard Keiser zu unterschreiben pflegte, so ist dieser 42. Psalm von ihm wahrscheinlich schon vor 1694 komponirt worden.

Lebhaft zu bedauern ist es, daß von den zahlreichen Kirchenstücken, die Keiser als Domkantor in Hamburg geschrieben und auch zur Aufführung gebracht hat, so äußerst wenig auf uns gekommen ist. Was sich davon in der musikalischen Abtheilung der

Digitized by Google

königl. Bibl. in Berlin vorfindet, ist in dem am Schluß dieses Aufsatzes angefügten »Verzeichniß« kurz zusammengestellt. Das meiste scheint für immer verloren zu sein; wo es geblieben oder auf welche Weise es zu Grunde gegangen, wer mag es wissen? Eine Arie (»O Golgatha! Platz herber Schmerzen, hier ist es, wo dein Heiland starb. Nimm, Seele, nimm es recht zu Herzen, weil er dadurch dein Heil erwarb!«) aus dem oben (S. 184) schon erwähnten Passionsoratorium nach dem Evangelisten Markus: »Jesus Christus ist um unsrer Missethat willen« (siehe das Verzeichniß der in Berlin aufbewahrten Keiser'schen Kompositionen am Schluß dieses Aufsatzes!) brachte Ernst Friedrich Richter 1877 bei Gelegenheit eines zur Einweihung der neuen Thomasschule in Leipzig veranstalteten Konzertes zu Aufführung. Sie fand so allgemeinen Beifall, daß die wiederholten Nachfragen nach derselben ihn veranlaßten, sie zum Druck zu befördern (bei C. F. W. Siegel in Leipzig).

Eine Keiser'sche Motette über 1. Tim. 3, 16 (»Kündlich groß ist das gottselige Geheimniß«) — für Sopran, Alt, Tenor und Baß; *c* moll) — besaß der Leipziger Thomaskantor Joh. Adam Hiller, der sie dem zweiten Theile (S. 3—10) seiner »Sammlung vierstimmiger Motetten und Arien in Partitur von verschieden Komponisten zum Gebrauch der Schulen« (Leipzig 1777) einverleibte. Diese aus zwei Sätzen für Solo und Chor bestehende Motette[1] gelangte am 19. Januar 1889 in einer der berühmten Sonnabends-Motetten, die seit alter Zeit allwöchentlich in der Thomaskirche abgehalten zu werden pflegen, wegen Umbaus des genannten Gotteshauses vom 27. Juni 1885 bis 8. Juni 1889 aber in der Nikolaikirche stattfanden, unter persönlicher Direktion des Herrn Thomaskantors Prof. W. Rust zu Aufführung, ohne indeß (wegen der vielfach harten und starren, dem modernen Geschmack nicht mehr zusagenden Harmonienfolgen) sonderliche Wirkung zu erzielen.

Mit dem Kirchengesange ging es aber in Hamburg, wie auch an vielen andern Orten Deutschlands, in dieser Zeit mehr und mehr bergab. Nachdem die Aufführungen im dortigen Dom (der Michaeliskirche) in den letzten Jahren immer seltener geworden waren, stellte sie Keiser nach einem letzten Versuch, das erloschene Interesse neu zu beleben (Ostern 1737), schließlich ganz ein, und auch sein Nachfolger Johann Gottfried Riemschneider, der Weihnachten 1739 das Domkantorat erhielt, nahm sie später nicht wieder auf.

---

[1] Aus derselben ist die Fuge: »Gott ist offenbaret im Fleisch etc.« auch gedruckt in »Auswahl vorzüglicher Musikwerke in gebundener Schreibart von Meistern alter und neuer Zeit« (Berlin 1825—1841, Trautwein). Heft 5.

Digitized by Google

Ganz das nämliche Geschick betraf ein Jahr später auch die Hamburger deutsche Oper, deren Verhältnisse seit 1728 immer zerrüttetere geworden waren. Noch zweimal hatte sie seitdem Keiser's Kraft, wenn auch nur theilweise, in Anspruch genommen, jedoch stets mit geringem Erfolg. 1733 hatte Keiser zu der Händel'schen Oper »Parthenope« die verbindenden Rezitative geliefert, und im folgenden Jahre schrieb er zu der Oper »Circe«, deren 77½ Bogen starke Original-Partitur in der königl. Bibl. zu Berlin unter No. 88. 16 aufbewahrt wird, die Chöre, Rezitative und komischen Gesänge (die eingelegten Arien sind meist von Leonardo, Vinci und Hasse). »Wenn man solche Werke zur Hand nimmt«, sagt F. Chrysander, »so sind weitere Beweise für den tiefen Verfall dieses einstmals blühenden Theaters überflüssig. Aber nicht minder ist aus denselben das Absinken Keiser's von seiner früheren Höhe zu erkennen. Als er 1705 Händel's Jugendopern durch neue Kompositionen zeitweilig verdrängte, ahnte er gewiß nicht, daß man ihn in den letzten Jahren seines Lebens nur noch dazu gebrauchen würde, Lieder für den Hamburger Hanswurst und Füllrezitative zu den allbewunderten Opern Händel's zu schreiben«. Aber selbst die Opern Händel's vermochten das Schicksal der Hamburger Oper nicht aufzuhalten, denn schon Anfang 1738 wurde sie sang- und klanglos zu Grabe getragen. So blieben unserm Keiser, der fast 40 Jahre lang der Stolz und die Hauptzierde der Hamburger Oper nicht nur, sondern der ganzen musikalischen Welt gewesen war, in seinem Alter der Schmerz und die Enttäuschung nicht erspart, seine beiden geistigen Lieblingskinder, Oper und Oratorium, deren Pflege und weiterer Ausbildung er sein ganzes Leben gewidmet hatte, noch bei seinen Lebzeiten vom Schauplatz abtreten und sich selbst von seinen Zeitgenossen gleichgültig bei Seite geschoben zu sehen. Das war zu viel für seinen Ehrgeiz; eine solche Kränkung vermochte er nicht lange zu überleben. Sein einziger Trost und seines Alters Stütze war in dieser Zeit seine geliebte Tochter. Die treue Gattin, die Gefährtin seines Lebens, war ihm schon 1735 im Tode vorausgegangen. In das Haus der Tochter hatte er sich seitdem zurückgezogen, um hier in stiller Abgeschiedenheit, gepflegt von ihrer Hand und getröstet von ihren Lippen, seine Tage zu beschließen[1]. Hier (in Hamburg, nicht in Kopenhagen, wie vielfach angenommen worden ist) entschlief er am 12. Sept. 1739 in einem Alter von etwa 65 Jahren 8 Monaten, und ebenso still, wie

[1] Daß er sich hier mit der Komposition der »Circe«, seines letzten theatralischen Werkes, beschäftigt habe, wie Gerber behauptet, ist ein Irrthum, denn diese Oper wurde, wie oben schon erwähnt, bereits 1734 in Hamburg auf die Bühne gebracht.

Digitized by Google

er gestorben, wurde er bald darauf zur Ruhe bestattet. Die Staats- und Gelehrtenzeitung des Hamburgischen unparteiischen Korrespondenten vom 15. Sept. 1739, Stück 147, brachte unter der Rubrik: »Von neuen merkwürdigen Sachen« über Keiser's Ableben folgende Notiz:

»Hamburg. Verwichenen Sonnabend den 12. September starb allhier in dem 66. Jahre seines Alters Herr Reinhard Kayser, Kapellmeister, des hiesigen Stifts Canon. min. und Director der Music. Dieser geschickte Mann hat sich durch seine Wissenschaft in der Music einen sehr berühmten Namen erworben, daß ihn auch viele Fürsten ihres besondern Beyfalls gewürdiget. Seine vielen Werke beweysen beydes, seinen Fleiß und seine Geschicklichkeit, und er hat allein 116 Opern mit allgemeinem Beyfall in die Musick gebracht. Diejenigen, welche von seinen Schriften und Compositionen mehr wissen wollen, können in Walthers Music-Lexico eine umständliche Nachricht antreffen«.

Über die künstlerische Bedeutung Keiser's äußern sich seine berufensten Zeitgenossen, die ihm persönlich nahe gestanden und sich zum Theil nach ihm gebildet hatten, am lautesten und rückhaltlosesten, zuweilen in fast überschwenglicher Weise, allen voran der für seine eigenen Verdienste sonst so eingenommene Mattheson[1]. In einem begeisterten poetischen Nachrufe feiert er ihn als einen »Weisen« und einen »Kaiser« im Reich der Töne, und der berühmte Telemann preist ihn als den »größten Geist zu seiner Zeit«. Wie ihm auch die Glocken so rühmlich nachgeklungen, bezeugt folgendes

»Duetto al onore del Rinardo Cesare.

Voce di Telemann.

Sonnet auf Absterben des berühmten Kapellmeisters Keiser.

Ihr, die in Deutschlands Raum die Tonkunst Kinder nennet,
Laßt Keisers Untergang nicht fühllos aus der Acht!
Er hat um Euern Ruhm sich sehr verdient gemacht
Und manchen Ehrenkranz den Welschen abgerennet,
Da seine Jugend noch in erster Gluth gebrennet.
Wie reich, wie neu, wie schön, wie ganz hat er gedacht!

[1] Bei Erwähnung der von Keiser 1716 veranstalteten Konzerte z. B. sagt Mattheson: »Wir hielten auch öffentliche Konzerte auf dem sogenannten »Niedern Baumhause« in Gesellschaft zusammen«, und die liebe Eitelkeit gestattet ihm hierbei nicht, zu verschweigen, daß er, als Keiser einst durch einen Fall Schaden an der rechten Hand genommen und den kleinen Finger gebrochen, für denselben »verschiedene Sachen, absonderlich eine große Kantate« habe komponiren müssen, unter welche Keiser dann seinen Namen gesetzt habe.

Digitized by Google

Wie hat er den Gesang zum vollen Schmuck gebracht,
Den dazumal die Welt noch ungestalt gekennet!
Zu diesem zog ihn bloß ein angeborner Trieb,
Durch den er, ohne Zwang der Schulgesetze, schrieb,
Durch den wir mehr von ihm als hundert Werke lesen.
Wir ehren dein Verdienst, du Züchtling der Natur,[1]
Der, suchtest du gleich nicht der Kunst verdeckte Spur,
Dennoch der größte Geist zu seiner Zeit gewesen.

Voce di Mattheson.

Als der größte Opernkomponist von der Welt den 12. Sept. 1739 von der Welt Abschied nahm, hegte man darüber folgende Gedanken:

Wer wars, der heute starb? Ein Weiser.
Von philosoph'scher Art? Nein, nein.
Doch schriftgelehrt? Kann auch nicht sein.
Ein Mathematikus? Ein Keiser.

Ein Kaiser des Gesangs. Es singet
Sein Schwanenkiel noch fort. Es lebt,
Was der geschrieben hat. Es klinget
Der todten Noten Zug. Es schwebt
Sein Ton in unserm Ohr. Wir hören
Den Vorzug seiner Kunst. Man sieht,
Was niemand zeigen kann noch lehren.

Man sieht ein tausendfaches Lied,
Das uns auch mit dem Blick ergetzet,
Das die Natur ohn' Müh gebar,
Das Keiser über alles setzet,
Der von Geburt ein Setzer war.

Nicht nur mit Ohren, man hörts mit Augen.
Da ist kein Zwang, kein steifer Fleiß.
Es fließt, es rührt; sonst könnts nicht taugen;
Nur Lust ist da, kein saurer Schweiß.

Will man der Opern Menge zählen?
Weit über hundert sind's. Doch wißt:
Die schärfste Rechnung kann hier fehlen,
Weil manches Stück vergessen ist.

Ohn Weisheit giebts nicht solche Werke.
Es braucht Erkenntnis und Verstand,

[1] Kannte Telemann vielleicht die Jugendgeschichte Keiser's, oder will er mit diesem Ausdruck die freie, ungebundene Lebensweise desselben bezeichnen oder die Keiser'sche Musik als Erzeugnisse natürlicher Begabung, im Gegensatz zu den Früchten einer schulgemäßen Unterweisung, kennzeichnen? Jedenfalls läßt der Ausdruck »Züchtling der Natur« eine mehrfache Deutung zu.

Digitized by Google

Zumal wenn ich den Geist bemerke,
Der sich in Kirchensachen fand.

Wenn Keisers Klang, bei Gottes Leiden,
Beseufzt ein diamantnes Herz[1]
Musst er in aller Herzen schneiden,
In Fels und Stein, in Stahl und Erz.

Beim Wunderwerk der Emigranten,
Durch Keisers Tonkunst vorgestellt,
Gabs Leute, die darin erkannten
Ein doppelt Wunder dieser Welt.

Konnt Ahaliab künstlich sein?
Goß ihm Gott selbst die Weisheit ein?
Bezalael, warst du ein Weiser?
So wars, nach seiner Art, auch Keiser.

Tutti.

Seht, so ist Keisers Kunst, unabgeredt, besungen,
Daß es zu seinem Preis in aller Welt erklungen.«

Zum Schluß unserer Darstellung lassen wir noch folgen ein

Verzeichniß

aller in der musikalischen Abtheilung der königl. Bibliothek zu Berlin vorhandenen Kompositionen Reinhard Keiser's.

A. Handschriften.

I. Autographa.

1. Nebukadnezar. Eine Oper. Text von Hanold. 1704. Part. 35 Bg. No. 88. 6.
2. Octavia. Drama musicale. Partitur. 35 Bogen. Fol. No. 88. 7.
3. Masagniello furioso. Eine Oper. Text von Feind. Enthält eingelegte Arien von Telemann und von dessen Handschrift. Partitur. 39 Bogen. Fol. No. 88. 8.
4. Desiderius. Eine Oper. Partitur. 40½ Bogen. Fol. (1709). No. 88. 9.
5. Arsinoë. Eine Oper. Text von Breimann. (1710). Partitur. 33 Bogen. Fol. No. 88. 10.
6. Croesus. Drama musicale (in 3 Atti) da rappresentarsi nel Teatro. Hamburgo, Anno 1710. Partitur. 40 Bogen. Fol. No. 88. 11.
7. Circe. Eine Oper (mit eingelegten Arien von Leonardo, Vinci und Hasse. Partitur. 77½ Bogen. Fol. (1734). No. 88. 16.
8. Ein Band Kantaten. Folio. No. 88 verso 33.
   Enthält:
   a. »Mein Gott, warum hast du mich verlassen?« H-moll. a 4 voci con Stromenti. 4 Bog.

[1] Anspielung auf Keiser's Passionsarie: »Erweiche, diamantnes Herz!«

Digitized by Google

b. »Ich kann nicht mehr ertragen diesen Jammer etc.« C-moll. a Sopr. e B. con Strom. 1 Bog.

c. »Du wirst ihn zum Herren machen etc.« F-dur. a 5 voci con Strom.

d. »Ach, was hab ich doch begangen etc.« A-dur; für 4 Stimmen, mit Instrumenten.

} 5 Bogen. Partitur.

e. »Herr, lehre uns etc.« G-moll. — Für 4 Singst. mit Instr. 1 Bogen Partitur.

f. Fragment (ein Blatt).

g. Arie: »Kann dich mein Bitten nicht bewegen etc.« F-dur. — Für Tenor. 1 Blatt. Partitur.

II. Abschriften.

a. Kirchenkompositionen.

aa. Oratorien und Auszüge aus denselben.

1. No. 11470. Passionsoratorium: »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Heiland Jesus«. Nach der Poesie des Berthold Heinrich Brockes: »Mich vom Stricke meiner Sünden etc.« Für 4 Stimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) mit 2 Violinen, Violette, 2 Flauti dolci, 2 Oboi, Flauto traverso. 3 Bassauni, Violoncello und Cembalo. (Continuo). F-dur.

   Die singenden Personen sind zu Anfang der Partitur in folgender Weise angezeigt: Canto: Tochter Zion. Marie. Drei gläubige Seelen. Drei Mägde. Choro. — Alto: Choro. Tenor: Evangelist Petrus. Judas Jakobus. Zwei gläubige Seelen. Kriegsknecht. Choro. — Basso: Jesus. Johannes. Caiphas. Hauptmann. Gläubige Seelen. Choro.

   Der Partitur liegt ein im Jahre 1785 in Hamburg bei König gedruckter Text bei. Die Komposition aber ist vom Jahre 1712. — Vgl. N. 11473.

   Mit den zugehörigen Stimmen. Folio.

2. No. 11471. Passionsoratorium nach dem Evangelisten Markus: »Jesus Christus ist um unserer Missethat willen verwundet etc.« Für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) mit 2 Violinen, 2 Violen, 2 Flöten und Baß. G-moll. Fol.

   Singende Personen sind: Evangelist Petrus und Pilatus (Tenor), eine Magd (Sopran), ein Kriegsknecht und Judas (Alt), Caiphas (Baß).

   Bei den Sopranstimmen ist weder in der vorliegenden Partitur, noch in den größtentheils von Joh. Seb. Bach ausgeschriebenen Singe- und Instrumentalstimmen der Name der Personen angegeben.

   Einer Bleistiftnotiz auf dem Titelblatt zufolge rühren die beiliegenden Stimmen aus dem Bach'schen Nachlaß her.

3. No. 11472. Passionsoratorium: »Oeffnet euch, ihr frechen Augen etc.« Für 4 Singstimmen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) mit Streichquartett und Hörnern. D-dur. Fol.

   Unvollendete Partitur, die von Neidhardt in Königsberg geschrieben zu sein scheint. Der ebenfalls unvollendete Schlußchor »Ach Golgatha, wie schmerzlich beugst du unsre Seelen etc.« ist mit einem Chor aus dem Keiser'schen Oratorium »Der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus«, von welchem verschiedene Arien und Chöre unter dem

Digitized by Google

Titel: »Seelige Erlösungsgedanken etc.« 1715 in Hamburg gedruckt worden sind (vgl. unten B. No. 3. b), übereinstimmend.

Ob die ganze Komposition dieses Oratoriums von Keiser ist, scheint zweifelhaft.

Als singende Personen sind angeführt: Zion und Maria (Sopran), Maria Magdalena (Alt), Johannes (Tenor), Jesus (Baß).

Die Chöre sind vierstimmig (Sopran, Alt, Tenor, Baß).

4. No. 11473. Auserlesene Soloquia aus dem Oratorium: »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Heiland Jesus.« Partitur. Folio.

Die vorliegende Partitur ist zum Theil aus dem 1714 in Hamburg unter demselben Titel gedruckten Werke (vgl. unten B. 3. a), zum Theil aus der unter No. 11470 aufgeführten handschriftlichen Partitur abgeschrieben.

bb. Kleinere Kirchenkompositionen.

1. No. 11475: Neun Kompositionen für die Kirche. Partitur. Enthält:
   1. »Ich liege und schlafe ganz in Frieden«. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß — mit 2 Violinen, Violen, Fagott und Baß. — C-moll.
   2. »Ich habe einen guten Kampf gekämpft«. Für 1 Sopran oder Tenor — mit 2 Hoboen, 3 Violen di gamba und Baß. — C-dur.
   3. »Beati omnes qui timent dominum. — Für 5 Stimmen (Sopran, Alt, 2 Tenöre und Baß) mit 2 Violinen, 2 Violen, Fagott, 2 Trompeten und Baß. — C-dur.
   4. »Lauda Jerusalem dominum«. — Für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit 2 Violinen und Baß. D-dur.
   5. »Laudate pueri dominum«. — Für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit 2 Violinen und Baß. — D-moll.
   6. »Laudate pueri dominum«. — Für 1 Baßstimme mit 2 Violinen und Baß. — A-moll.
   7. Psalm 100: »Jubilate deo omnis terra«. — Für 1 Altstimme mit 2 Violinen und Baß. — F-dur.
   8. Motette (Psalm 144): »Benedictus dominus deus meus«. — Für 1 Sopranstimme mit 2 Violinen und Baß. — B-dur.
   9. Psalm 121: »Laetatus sum in his«. — Für 1 Sopranstimme mit Continuo. — B-dur.
2. An No. 23100 (Kompositionen von Wilderer) ist die Abschrift einer Keiserschen Motette angebunden, betitelt:

   Kyrie et Glorie. Für 4 Stimmen mit Instrumentalbegleitung. — A-moll. Part. Folio.
3. An No. 12261 (Kuhnau'sche Kompositionen) sind zwei Keiser'sche Motetten angebunden:
   a. Sanctus. — Für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit 2 Violinen, Viola und Continuo. B-dur.
   b. Sanctus. Für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit 2 Violinen, 2 Violen und Continuo. F-dur. Part. Kleinquart.

Digitized by Google

b. Weltliche Kompositionen.

aa. Opern und Serenaden.

1. No. 11480. Adonis. Oper in 3 Akten. Poesie von Postel. 1697. Part. Fol.
2. No. 11481. Janus 1698. Oper in 3 Akten. Poesie von Postel. Part. Fol.
3. No. 11482. »La forza della virtù«. 1700. Oper in 3 Akten nach der deutschen Übersetzung von Bressand. Part. Fol.
4. No. 11483. Auserlesene Sätze aus der vorstehenden unter 11482 aufgeführten Oper. Part. Fol.

   Angebunden: die unten unter bb angeführten Kantaten und Arien.
5. No. 11484. Pomona. 1702. Oper in 1 Akt. Poesie von Postel. Zur Feier des Geburtstags Friedrichs IV., Königs von Dänemark. Part. Fol.
6. No. 11485. Claudius Caesar. 1703. Oper in 3 Akten von Hinsch. Part. Fol.
7. No. 11486. Orpheus. 1709. Oper in 1 Akt von Bressand. Part. Fol.
8. No. 11487. Diana oder der sich rächende Cupido. 1712. Oper in 3 Akten v. J. U. König. Part. Fol.
9. No. 11488. Tomyris. 1717. Oper in 3 Akten von Hoe. Part. Fol.
10. No. 11489. Dieselbe Oper in Partitur von anderer Hand. Nach dieser Partitur ist die Oper dirigirt worden. Part. Fol.
11. No. 11490. Trajanus. 1717. Oper in 3 Akten von Hoe. Part. Fol.
12. No. 11491. Ulysses. Oper in 3 Akten für das Theater in Kopenhagen 1722 komponirt. Part. Fol.
13. No. 11492. Jodolet. 1726. Oper in 5 Akten von Prätorius. Part. Fol.
14. No. 11495. Serenata auf die Vermählung Herrn Otto Luis mit Madame Bellgens geb. Boonin — für 4 Stimmen (S., A., T., B.) mit Streichquartett, Hoboen, Flöten, Chalumaux, Fagotten und Zuffalo. D-dur. Die Poesie ist von Michael Richey und vom Jahre 1716. Die Chöre der Nymphen und Musen sind meist dreistimmig: S., T., B. Part. Fol.

bb. Arien und Kantaten.

1. An No. 11483. a. Sechs Kantaten für eine Singstimme mit Begleitung von Instrumenten.
   1. Der unvermuthlich vergnügte Philemus — für Sopr. mit 2 Violinen und Baß. »Der weiße Tag fing mählich an«.
   2. Der vergnügte Amyntas. Wie die vorhergehende No. »Des Himmels Herz«.
   3. Der glückliche Fischer. Wie No. 1 u. 2. »An einem silberklaren Bach«.
   4. Die geschilderte Hermione. Für Cont'alto mit 2 Violinen und Baß. »Ein weiter Saal«.
   5. Die bis an den Tod geliebte Iris. Wie No. 4. »Die Liebe währt«.
   6. Die rasende Eifersucht. Für Baß mit 2 Violinen und Baß. »Ist der Lohn«.

Die hier in Partitur geschriebenen Kantaten sind aus den gedruckten Stimmen zusammengestellt, welche unter dem Titel: »R. Keisers Gemüthsergötzung, bestehend in einigen (sieben) Singgedichten mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten« in Hamburg 1698 bei Nicolaus Spieringk erschienen. Vgl. No. 2 der gedruckten Werke Keiser's (S. 202).

In einigen Kantaten ist die Instrumentation noch durch andere als die auf dem Titel oder in der Überschrift angezeigten Instrumente bereichert, so kommen z. B. in No. 4 auch Hoboen und Violen vor.

b. Arie: Ihr schönen Augen, seyd selbst Richter — für eine Sopranstimme mit beziffertem Baß. E-dur. Gedruckt findet sich diese Arie in folgendem Werk S. 36:

Divertimenti serenissimi delle Cantate, Duette (sic!) ed Arie diverse senza stromenti oder: Durchlauchtige Ergötzung über verschiedene Kantaten, Duetten und Arien ohne Instrumenten von Reinhard Keiser. Hamburg, Fr. Conrad Greflinger, 1713. Der Text dieser Arie ist von der Gräfin Maria Aurora von Königsmark, der das gedruckte Werk auch gewidmet ist. Vgl. No. 5 der gedruckten Werke Keiser's (S. 202).

c. Arie: Lieben, Leiden, Bitten, Flehen — für eine Sopranstimme mit Violinen und Baß. B-dur.

2. No. 11496. a. Arien für Alt mit Begleitung von Instrumenten, 1 Arie für Sopran. 1 Vol. Fol.

1. Süße Wohnung, die ich grüße — mit Str.-Quart. F-dur.
2. Du befriedigst meine Seele — mit Continuo. G-dur.
3. Entziehe mir so lange nicht deine Strahlen — mit Violine und Baß. A-dur.
4. Alle Freude leicht verstirbet — mit Str.-Quart. und 3 Hoboen. G-dur.
5. Wie spielet ihr Sterne — mit Violinen und Hoboen. Es-dur.
6. Ich fühle schon in meiner Brust — wie No. 5. Es-dur.
7. Mit keinem Kuß, mit keinen Blicken — mit Str.-Quart. F-dur.
8. Hier kann dein Haupt auf sanften — mit Violine und Baß. F-dur.
9. Dein schönstes Antlitz gleicht — mit obligater und Ripienviolinen und Baß. A-dur.
10. Kanns möglich sein, so laß — mit Str.-Quart. G-dur.
11. Aufzuhören, dich zu lieben — mit 2 Violinen, 2 Hoboen und Baß. Es-dur.
12. Liebt euch Cloris — wie No. 11.
13. Auf den Anblick meiner Schönen — mit Violinen und Hoboe. D-dur.
14. Euch, ihr liebenswürd'gen Augen — mit 3 Violen und Baß. Es-dur.
15. Meine Losung heißt Vergnügen — mit Violinen und Baß. C.
16. Man schaut nach trüber Nacht — wie No. 15. A-dur.
17. Es ahnet mir, geliebte Seele — mit Str.-Quart. D-dur.
18. Weich nur zurücke, denn deine Blicke — mit Violinen und Baß. E-dur.
19. Man muß in gewissen Fällen — wie No. 18. C-dur.
20. Luci non vi turbate — mit obligater Flöte und Baß. D-dur.
21. Ja, ja, ich werde bald umfangen — mit Violinen und Baß. F-dur.
22. Locken, die auch Löwen zähmen — wie No. 21. G-dur.
23. Vergebet mir, ihr schönsten Augen — für Sopran mit Continuo. C-moll.
24. Nimm unter tausend herben Thränen — für Alt mit 2 Flöten, 2 Violette und Baß. A-dur.

Eben diese Arie für Sopran und in Es-dur kommt unter No. 11499, 4 vor.

Ob die hier angeführten Altarien ursprünglich alle für Alt vom Komponisten geschrieben sind, bleibt dahin gestellt.

b. Cantata: Mi lasci dunque — für Alt mit obligater Flöte und Continuo G-dur. Fol.

Diese Kantate scheint ursprünglich für Sopran komponirt und später transponirt worden zu sein.

3. No. 11497. 12 Arien, theils für Sopran, theils für Baß mit Begleitung von Instrumenten. 1 Vol. Fol.
   1. Die Freiheit schmeichelt zwar — für Sopran mit Str.-Quart., Oboi d'amore und Flöte. H-moll.
   2. Dein Wohlergehn, o Schönste — für Baß mit Str.-Quart. und Flöte. E-dur.
   3. Schwellt, ihr wasserreichen Gründe — wie No. 2. B-dur.
   4. Erwähle mit gewogner Hand — für Sopran und Baß mit Str.-Quart. und Hoboen. G-moll.
   5. Steh aller Welt zum Wunder da, Hamonia — für Baß mit Str.-Quart. und Flöte. G-dur.
   6. Gewogener Sterne erfreuliche Schlüsse — für Baß mit Violine, Viola und Baß. A-dur.
   7. Vuò dar pace — für Baß mit Violine, Viola und Baß. F-dur.
   8. A dispetto d'un volto ingrato — für Baß mit Violine und Baß. D-dur.
   9. Non é più tempo — für Sopran mit Str.-Quart. A-dur.
   10. Amor da guerra e pace — für Baß mit Violine und Baß. G-moll.
   11. Se potessi un di placare — für Sopran mit Violine und Baß. B-dur.
   12. Benchè mi sprezzi l'idol — für Baß mit Str.-Quart. Es-dur.

4. No. 11498. 17 Arien für Sopran und für Baß mit Begleitung von Instrumenten oder nur mit Continuo. 1. Vol. Fol.
   1. Amor insegnami — mit obligater Violine und Baß. A-dur.
   2. Se tu brami di godere — mit Violine, Viola und Baß. D-moll.
   3. Mi dice la costanza — wie No. 2. B-dur.
   4. In sino che godrò — mit Str.-Quart. E-dur.
   5. Sol nel tuo amore — mit 2 Violinen und Baß. B-dur.
   6. Agitato il cor — mit Violine und Baß. D-moll.
   7. Se non m'inganni — mit Str.-Quart. und Hoboen. B-dur.
   8. Aura dolce, vivo rio? — für Baß mit Violine, Hoboe und Baß. G-dur.
   9. Ihr Jungen seid der klare Stern — für Baß mit Str.-Quart. und Hoboen. G-dur.
   10. Mit dem Herzen sich ergeben — auch mit dem ital. Texte: Casti amori — für Sopran mit obligater Violine, Ripienvioline und Baß. A-dur.
   11. Ein Gärtner haut und schneid — für Sopran und Continuo. G-dur.
   12. Heutzutage ist es Mode — für Baß mit 2 Violinen und Baß. C-dur.
   13. Das Hoffen und Harren — für Baß mit Str.-Quart. D-moll.
   14. Komm, ach komm, geliebte Seele — für Baß mit Continuo. G-moll.
   15. Pena tiranna io sento — für Sopran mit Str.-Quart., obligater Hoboe und Fagott. G-moll.
   16. Betrübter Wechselstand — für Baß mit obligater Hoboe und Baß. A-moll.
   17. Ja, angenehmste Seele — für Sopran mit obligater Hoboe und Baß. C-dur.

5. No. 11499. 7 Arien für Sopran mit untergelegtem Continuo und ausgeschriebenen Instrumentalstimmen. 1 Vol. Fol.
   1. Grausenvolle Mördergrüfte — mit Str.-Quart. F-moll.

2. Wie kannst du doch so grausam sein — mit obligater Hoboe und Continuo. C-moll.
3. Zu den Waffen, zum Kampf — mit Str.-Quart. und Hoboen. D-dur.
4. Nimm unter tausend herben Thränen — mit 2 Flöten, Viola und Baß. Es-dur. Vgl. S. 201. No. 11496, 24.
5. Dal piano al monte — mit Str.-Quart. und Hoboen. C-dur.
6. Seguite il passo mio — mit Violine, Viola, Hoboe und Baß. G-dur.
7. La giù nell' Erebo — mit obligater Violine und Baß. G-dur.

6. No. 11500. a. Vier italienische weltliche Kantaten für 1 Sopranstimme mit Continuo. 1 Vol. Fol.
   1. Non sa dire l'alma mia — C-moll.
   2. Qual nuova crudeltate — D-moll.
   3. Che dici amor? — F-dur.
   4. Quando mai ritornerete. — Es-dur.

   Angebunden ist noch:

   b. Arie: Poco amore mi contenta — für 1 Sopranstimme mit Violine und Baß. G-moll. — Fol.

   Der Überschrift zufolge komponirte Keiser diese Arie für Demoiselle Koppen).

   c. Kantate: La bella cantatrice. E costume del mio sguardo. — Für 1 Sopranstimme mit Continuo. Poesie von Coviello. — F-dur. — Fol.
7. No. 176. a. Duett:

   »Ich liebe von Grund der Seelen etc.« — für Sopran und Baß mit Continuo. — A-dur.

   b. Kantate:

   »Kommt, ihr angenehmen Stunden etc.« — für eine Sopranstimme mit Continuo. — B-dur.

B. Druckwerke.

1. Fuge (Gott ist offenbaret. C-dur).
   Siehe Auswahl (13072) No. 13. (Lief. 5). Fol. Vgl. S. 193. Anm. 1.
2. Gemüths-Ergötzung. Hamburg 1698.
   Vgl. Catal. mus. s. XVI—XVII.
3. Ein Vol. in Folio, No. 5415, enthält:
   a. Auserlesene Soloquia aus dem Oratorio: »Der für die Sünde der Welt gemarterte und sterbende Jesus«. Klavierauszug. Hamburg, Schillers Wittwe. 1714.
   b. Seelige Erlösungsgedanken aus dem Oratorio: »Der zum Tode verurtheilte und gekreuzigte Jesus« — in verschiedenen Arien, Chören etc. Partitur. Hamburg, Schillers Wittwe. 1715.
   c. Kayserliche Friedenspost nebst verschiedenen moralischen Singgedichten und Arien mit . . . Instrumenten. Part. Hamburg. 1715.
4. Ein Band in Folio No. 5420. Musikalische Landlust, bestehend in verschiedenen moralischen Kantaten aus der neuesten Poesie des Menantes — mit einer Singstimme ohne Instrumente (mit Klavierbegleitung). Hamburg, Schillers Wittwe. 1714. (Mit »Zuschrift« und »Bericht«).
5. »Divertimenti serenissimi delle Cantate, Duette (statt Duetti ed Arie diverse senza stromenti oder durchlauchtige Ergötzung über

verschiedene Kantaten, Duetten und Arien, ohne Instrumenten«. (Singstimmen mit beziffertem Baß). Hamburg, F. C. Greflinger. 1713. (Mit Dedikation und Vorrede).

Am Ende fehlen einige Blätter. 1 Band, Querfolio.

6. Fünf Bände in Querfolio, No. 5430:
Componimenti musicali oder teutsche und italienische Arien nebst unterschiedlichen Recitativen aus Almira und Octavia. Hamburg bei Härtel.

Klavierauszug und Orchesterstimmen für 2 Violinen, Viola und Basso (letztere unvollständig).

Mit Dedikation und Vorrede.

7. Die auserlesensten Arien der Opera, genannt *La forza della virtù* oder die Macht der Tugend. Klavierauszug. Hamburg, Spieringk. 1701.

Ein Band, Querfolio. No. 5435.

8. Erlesene Sätze aus der Opera »*L'inganno fedele*«, bestehend in Singsachen für verschiedene Stimmen mit und ohne Instrumente nebst einer Italienischen Cantata mit dem Accomp. der *Flute traversiere*. Hamburg, gedruckt bei Greflinger (1714).

Mit Dedikation und Vorrede. Ein Band, Folio. No. 5440.

Digitized by Google

Beiträge zur Konzertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Von

G. Münzer.

Unser modernes Konzertwesen ist bedingt durch die öffentliche Pflege der Kunstgattungen, welche durch die Meister der Instrumentalmusik, und die Aufführungen der großen Chorwerke, wie sie durch Händel und im Anschluß an ihn geschaffen wurden; dazu kommen die Konzerte des Virtuosenthums. In diesem Sinne läßt sich ein öffentliches Musikleben in Breslau etwa 100 Jahre zurückverfolgen. Die Blüthe, welche das Musikleben der Stadt nach den ersten bescheidenen Anfängen schon am Anfange dieses Jahrhunderts erreichte, ist im Wesentlichen das Verdienst Schnabel's und Berner's. Der Name des ersten Künstlers ist ein wenigstens an seiner Wirkungsstätte wohl bekannter; dagegen sind die Verdienste des andern Meisters, wohl des größten musikalischen Talentes, welches Breslau hervorgebracht hat, so gut wie vergessen. Wir werden uns daher erlauben auf seine Thätigkeit, auch da wo sie die Konzertgeschichte Breslaus nicht unmittelbar angeht, so weit es der Zusammenhang der Darstellung gestattet, wenigstens hinzuweisen, um so vielleicht das Interesse für diesen bedeutenden Künstler wieder zu erwecken.

I. Erste Anregungen; die Abonnementskonzerte: das Virtuosenthum: die öffentliche Kunstkritik.

Die ersten erfolgreichen Versuche, ein öffentliches Konzertleben in Breslau zu erwecken, gingen von Beinlich und Richter aus. Diesem gebührt das Verdienst, das erste Abonnementskonzert gegründet zu haben, jener leitete die ersten größeren Choraufführungen.

Es war keine leichte Aufgabe, am Ende des vorigen Jahrhunderts in Breslau ein größeres Chorwerk aufzuführen. Es fehlte ein stehendes Orchester und ein Sängerchor. Die heimischen Musiker, deren

Digitized by Google

es eine hinreichende Zahl gab, gingen ihrem Erwerb durch Unterricht nach oder waren in den kleinen Privatkapellen, welche die Vornehmen und Reichen nach der Sitte der Zeit unterhielten, beschäftigt. Eine musikalische Autorität, wie sie der Musikdirektor Beinlich[1] besaß, gehörte dazu die zerstreuten Kräfte zu sammeln. Unter Heranziehung auswärtiger Solisten gelang es ihm, Oratorien von Dittersdorf aufzuführen; auch Händel's Judas Maccabäus und das Alexanderfest wurden gegeben. Beinlich starb 1787. Es fand sich Niemand, der an seine Stelle treten konnte; »die Kunst privatisierte«. Selbst die Bemühungen Joh. Adam Hiller's, der noch in demselben Jahre nach Breslau kam, blieben ohne nachhaltigere Wirkung. Hiller beabsichtigte den Messias aufzuführen; indessen überzeugte er sich wohl bald, daß dies vorläufig eine Unmöglichkeit war. Um sich die Mitwirkenden und das Publikum heranzubilden, veranstaltete er zunächst, von seinen Töchtern, ausgezeichneten Sängerinnen unterstützt, einen Cyklus von 16 geistlichen Konzerten, welche jedoch für unsere Begriffe einen sehr weltlichen Zug haben. Die italienische Musik ist nach den Programmen[2] die vorherrschende. Es finden sich kirchliche und weltliche Werke von: Anfossi, Bianchi, Bertoni, Cimarosa, Gazzaniga, Jomelli, Gianfrancesco Majo, Manfredini, Righini, Sacchini, Sacosini, Sarti, Trajetta[3]. Von deutschen Komponisten finden sich: Joh. Christian Bach, Graun, Händel, Hasse, J. Haydn, Hiller, Mozart, Naumann, Reichardt, Schuster. Von diesen sind jedoch die Vertreter der italienischen Richtung, ganz besonders Hasse und Naumann, bevorzugt.

Die Aufnahme der Hiller'schen Konzerte von Seiten des Publikums war eine sehr günstige, trotzdem in den Aufführungen von Vokalwerken manches mißlang. Dies gilt besonders von Händel's Judas Maccabäus. Die Solostücke dieses Werkes waren von Hiller zum Theil unter Benutzung der Originalmotive im Geschmack der Zeit umkomponirt worden. Ohne eine solche Bearbeitung wäre das Werk dem Publikum unverständlich geblieben.

Dieselbe Konzession an das Publikum machte Hiller vor der Aufführung des Messias. Daß er dasselbe richtig beurtheilte, beweist ein Bericht der Provinzialblätter (1788, I, p. 42), worin es u. a. heißt:

---

[1] Über ihn, sowie die übrigen im Laufe der Abhandlung erwähnten Tonkünstler Breslaus vgl. J. A. Hoffmann »Die Tonkünstler Schlesiens«. Breslau bei Aderholz, 1830; und Kossmaly u. Karlo »Schlesisches Tonkünstlerlexikon«. 4 Hefte. Breslau bei Trewendt 1846 47.

[2] Vgl. Hoffmann, p. 206 ff.

[3] Gemeint ist wohl Traetta.

»Die Händel'schen Arien sind fast nur melodische Umrisse; wenig oder gar nicht harmonisch schattirt. Unser Zeitalter, das in Ansehung der Instrumentalbegleitung an ein brillantes Kolorit und feine Nüancen gewöhnt ist, würde sie daher ohne etwas Zusatz von Würze ungenießbar finden.«

Die Aufführung des Messias fand nach langen Vorbereitungen am 30. Mai 1788 in der Magdalenenkirche statt[1]. Die Eintrittskarten, 1 Thlr. das Stück, fanden reißenden Absatz, von nah und fern strömten die Zuhörer zusammen. Ein Orchester und Chor von über 250 Personen stand dem Dirigenten zur Verfügung; eine derartige Massenaufführung hatte man in Breslau noch nicht gehört. Der Dirigent hatte, gezwungen durch die Raumverhältnisse der Kirche, zwei Chöre gebildet, der erste bestand aus 9 Sopranen, 7 Altisten, 10 Tenören, 12 Bässen; 10 ersten und zweiten Violinen, 4 Bratschen, 4 Celli, 4 Bässen; je 4 Flöten, Oboen, Fagotten und 1 Klavier. Der zweite Chor enthielt: 16 Soprane, 20 Altisten, 18 Tenöre, 18 Bässe, je 16 erste und zweite Geigen, 12 Bratschen, je 8 Celli und Bässe, 6 Flöten, je 7 Oboen und Fagotte, 4 Klarinetten; 4 Posaunen, 8 Waldhörner, 7 Trompeten und 2 Pauken standen auf dem Orgelchor.

Trotz des großen Beifalles, den die Aufführung fand, wurde eine Wiederholung derselben nicht möglich. Noch weniger war nach Hiller's Scheiden an eine jährlich wiederkehrende Aufführung zu denken. Die Aufführungen, welche Dittersdorf gelegentlich der Anwesenheit des Königs noch in demselben Jahre (1788) veranstaltete, sind für lange Zeit die letzten geistlichen Konzerte großen Stils. Dieses Gebiet lag bis zu Schnabel's Zeit so gut wie brach, die Pflege der Musik war Ende des vorigen Jahrhunderts auf die Instrumentalmusik beschränkt, wie sie in den schnell beliebt gewordenen Abonnementskonzerten getrieben wurde.

Das angesehenste und älteste derartige Institut, das 1775 vom Professor Richter gegründet war, bildete den Vereinigungspunkt der gebildeteren Kreise. Die Mitgliedschaft war wie bei allen diesen Gesellschaften schon des kleinen Lokals wegen auf 80—100 Familien beschränkt. Die Konzerte wurden jeden Donnerstag von besoldeten Musikern ausgeführt. Janitzek († 1806), zweiter Theaterkapellmeister und ein vortrefflicher Geiger, dirigierte. Als Solisten durften nur Künstler von Ruf auftreten; Vorträge von Dilettanten waren in der ersten Zeit prinzipiell ausgeschlossen. Liebhaber und jüngere Künst-

[1] Näheres darüber: Schles. Zeitung 1788, 26. Mai u. 2. Juni. Prov.-Blätter, 1788, Bd. 7, p. 549. Hoffmann, p. 208 ff.

Digitized by Google

ler fanden ein Feld der Thätigkeit in dem Deutschischen Konzert (kurz auch das Deutsche Konzert genannt), welches vom Musikdirektor Deutsch (1763—1810) gegründet war. Es fand alle Montage statt und bildete gleichsam eine Vorstufe für das Richter'sche Konzert. Dieses Verhältniß änderte sich im Laufe der Zeit. Dadurch, daß jüngeren Kräften die Aussicht auf ein Auftreten benommen war, gaben viele Familien das Abonnement auf und betheiligten sich an dem anderen Verein. Bei der verringerten Mitgliederzahl fehlten die Mittel, um die Solisten zu bezahlen und man war genöthigt, auch im Richter'schen Konzert Dilettanten auftreten zu lassen. Das Deutsche Konzert ging dagegen über seine ursprüngliche Bestimmung als Übungskonzert hinaus und brachte es zu sehr erfreulichen Leistungen. Doch trat in diesem Vereine neben der künstlerischen auch die gesellige Tendenz hervor, welche bei einer Reihe ähnlicher Gesellschaften die Hauptsache war, indem den Konzerten alle 8 bis 14 Tage ein Tanzvergnügen folgte.

Über die musikalischen Leistungen der beiden Vereine sagt ein Bericht[1], »es wird gewöhnlich mit Genauigkeit gespielt«. Das Programm enthielt meist Instrumentalwerke. Daneben Scenen aus Opern oder Kantaten. Solovorträge waren außer Konzerten nicht beliebt; die Kompositionen älterer Meister waren bevorzugt.

In diesen beiden Gesellschaften waren die musikalischen Elemente der Stadt vertreten. Aber der übrige Theil der Bevölkerung wollte auch sein Konzert und Tanzvergnügen haben. Es thaten sich eine Anzahl Familien aus einer gewissen Gesellschaftsklasse zusammen, die einen Saal und Orchester bezahlten, und ein neuer Verein war fertig. Ihre Anzahl war zeitweilig sehr groß. In manchen Jahren gab es 10! Dagegen kommen 1814 nur 2, 1811 nur 3 vor. Keines dieser Konzerte erreichte eine größere Bedeutung. Im Dienstagskonzert, dem Sammelplatz der wohlhabenden Klassen, »wo einige vorlaute junge Leute den Ton angaben«, dirigierte Lucas, »ein tüchtiger Geiger, aber zur Aufführung größerer Sachen unbrauchbar«. In dem von den jüdischen Familien besuchten Konzert — sie waren von den andern ausgeschlossen — war Kaulig Dirigent. Es ist leicht zu sehen, daß bei einer solchen Zersplitterung der Kräfte künstlerische Leistungen nicht zu erreichen waren. Auch betrachtete das Publikum die Konzerte vom rein geselligen Standpunkt, sie waren zur Unterhaltung und Erholung da. Tadelte man doch die Theilnehmer am Richter'schen Konzert öffentlich, weil bei ihnen kein geselliger Ton herrsche und nach der Musik jeder in die Garderoben eile, als

[1] Provinzial-Blätter 1799. I. p. 434.

Digitized by Google

ob er nichts Besseres zu thun hätte, als um 7 Uhr zu Haus zu sein. Man ging eben ins Konzert, weil es Mode war, weil es 5 Uhr war und man um diese Zeit ausging oder ausfuhr und es egal war, ob zum Kartenspiel oder ins Konzert[1]. Die Damen — von denen behauptet wird, daß von zehn nur eine ihren Mann nicht bankerott mache — wollten sich zeigen und bewundert werden. Eine vorzügliche Unterhaltung gab der Stadtklatsch ab, »die Konzerte waren in Musik gesetzte Stadtgespräche, wo die Sesselreden der Zuhörer wie ein gedruckter Text unter den Kompositionen hinsprangen«. Auch Kinder belustigten sich und andere durch ihre anmuthigen Spiele, traten wohl auch kostümiert aufs Podium, um zu deklamieren. Der Liebhaber betrachtete sehnend seine Schöne und harrte ungeduldig des Augenblickes, wo er mit ihr im Reigen dahinschweben werde, während die Musik je nach ihrem Dirigenten bald besser bald schlechter eine Symphonie oder ein Stabat mater ausführte. — Nun ist die Musik zu Ende, eine Schaar junger Leute stürmt das Orchester, nicht aus Kunstbegeisterung, sondern um den Saal möglichst schnell zu räumen. Mit Mühe bergen die Musiker ihre Instrumente vor der heranbrausenden Schaar Terpsichore's, der von ihren Schwestern willig das Scepter überlassen wird.

So blieb der Charakter der Breslauer Abonnementskonzerte lange, doch war wenigstens in musikalischer Beziehung schon viel gewonnen, als im Anfang des neuen Jahrhunderts die Leitung der besseren Konzerte nach und nach in die Hände Schnabel's überging. Es begann durch seine Thätigkeit eine neue Periode im Breslauer Konzertleben.

Jos. Ignaz Schnabel war 1767 zu Naumburg am Queis geboren. Er sollte Geistlicher werden, allein sein musikalisches Talent wies ihn bald auf die rechte Bahn. Nachdem er sich schon in seiner Heimath einen guten musikalischen Ruf erworben, kam er 1797 nach Breslau, wo er Organist an St. Claren wurde. Später wurde er Primgeiger am Theater. Sein Talent und seine Liebenswürdigkeit machten ihn bald bekannt und zu einem Lieblinge des Publikums, dessen Gunst er stets behielt; er war der einzige Breslauer Künstler, der von der herrschenden Skandalsucht verschont blieb. Im Jahre 1800 führte er mit Janitzek am Gründonnerstag die »Schöpfung« zum ersten Male auf; 1803 zur Feier des hundertjährigen Bestehens der Universität eine Jubelkantate eigner Komposition. 1805 schied er vom Theater und übernahm die Kapellmeisterstelle am Dom. In demselben Jahre finden

[1] Zu dieser Schilderung s. u. a. Prov.-Blätter 1797, I, p. 553; 1800, I, p. 140. Hausfreund v. Geisheim 1822, p. 257—72, No. 16.

wir ihn bereits als Dirigenten des Richter'schen und des Maisan'schen Freitags-) Konzertes. Nach dem Tode seines Gründers wurde auch das Deutsche Konzert seiner Leitung anvertraut (1810). Indem sich so die Leitung der besseren Konzerte in seine Hände konzentrierte, wurde Schnabel der Schöpfer der ersten stehenden Kapelle Breslaus. Ihre Leistungen waren bald ausgezeichnete und wurden wiederholt von fremden Musikern anerkannt. Durfte es doch Schnabel wagen, große Symphonien prima vista spielen zu lassen, ein Unternehmen, welches durch die damalige Überhäufung von Konzerten geboten war, so sehr es auch gegen den Geist der Kunst verstößt. Besonderen Werth legte der Dirigent auf die Verbesserung der Programme, indem er die Werke der neueren Komponisten neben den beliebten älteren einzubürgern suchte. Wir finden Symphonien von Haydn, Mozart, Beethoven (1809 die Cmoll), Spohr, A. Romberg, B. Romberg, A. Weber, Fesca; Ouverturen von Cherubini, Méhul, C. M. v. Weber, Spohr, Winter. Dasselbe Streben zeigte Berner, so oft er seinen Freund vertrat. Wir erwähnen besonders die Aufführung der Symphonien, welche C. M. v. Weber in Carlsruhe schrieb. Eine Art »historischen Konzerts« veranstaltete Schnabel 1812, in welchem er zur Gedächtnißfeier Friedrichs II. nur Kompositionen dieses Königs spielen ließ[1].

Alle bisher betrachteten Erscheinungen fanden im Winter statt. Die Thätigkeit der Dirigenten ruhte auch im Sommer nicht. Lucas und Herrmann waren die ersten, welche Gartenkonzerte veranstalteten. Auf ein künstlerisches Niveau erhob sie erst Schnabel. Unterstützt wurde er in seinen Bemühungen anfangs durch Deutsch, später durch Berner. Diese Konzerte fanden erst im Wuttke'schen, später im Liebig'schen Garten statt und waren sehr beliebt. Sie vereinten das gesammte Publikum, welches im Winter in verschiedenen Zirkeln zerstreut war. Da die Aufführungen auf Rechnung des Dirigenten gingen, so war er in der Anordnung des Programms nicht gebunden, was eine größere Mannigfaltigkeit desselben zur Folge hatte, als sie im Winter zu erzielen war. Es zerfiel in zwei Theile, der erste bot ernste, der zweite leichtere Musik. Sie kam hier besser zur Geltung als in den kleinen Sälen bei der herrschenden Unruhe. Auch das Publikum theilte sich in zwei Gruppen. Die weniger musikalischen Zuhörer zogen sich etwas zurück, labten sich an Speis' und Trank und Gesprächen; hin und wieder brachte der Wind einige abgerissene Töne an ihr Ohr. Die »Kenner« bildeten um die Kapelle einen andächtig lauschenden Kreis, ohne jedoch irdischer Genüsse ganz entrathen zu können. »So verschmolz Kunst und Lebensgenuß, ge-

[1] Welcher Art diese Kompositionen gewesen sind, ließ sich nicht ermitteln.

Digitized by Google

sellige Freude und Freude am Schönen zu einem schönen Ganzen«. Rühmend ist anzuerkennen, daß bei einem unerwartet eintretenden Haydn'schen Largo plötzliche Stille eintrat. Den Hauptgenuß bot der zweite Theil des Konzertes. Auf einer kleinen Höhe des Gartens wurde Harmoniemusik gespielt. »Welch' herrliche Wirkung das machte, wenn der Mond das Dunkel der anbrechenden Nacht erleuchtete, wie durch den Reiz der Harmonie das Gefühl sich erhöhte, und die Saite der individuellen Empfindung sympathetisch mitklang«, das kann uns leider der Berichterstatter nicht so lebhaft schildern, als er möchte.

So kindlich uns auch diese Konzerte erscheinen mögen, wir dürfen nicht über sie lächeln, bietet doch unsere musikalisch so hoch stehende Zeit ähnliche Erscheinungen genug dar. Für die Vergangenheit aber waren diese Konzerte eine Schule für den musikalischen besseren Geschmack. Das Publikum gewöhnte sich nach und nach an bessere Musik, so daß ein Spohr über das Musikleben Breslaus sich sehr anerkennend äußern konnte. Für den Historiker wird eine Betrachtung dieser Konzerte noch dadurch wichtig, weil sie ihm Gelegenheit giebt, eine Reihe zum Theil sehr hervorragender Künstler kennen zu lernen, welche durch ihre Mitwirkung als Solisten nicht wenig zur Hebung des musikalischen Geschmackes der Stadt beigetragen haben.

In erster Linie ist hier der hochbegabte Berner zu nennen. Schnabel und Berner, das waren am Anfange dieses Jahrhunderts die Sterne am musikalischen Himmel Breslau's. Die schönsten Früchte für die Stadt trug ihr seit 1812 bestehendes freundschaftliches Verhältniß. Mit Stolz verglich sie jeder Breslauer im Hinblick auf ihr gemeinsames Wirken und ihre weit über die Grenzen Schlesiens damals wohlbekannte Meisterschaft mit Mozart und Haydn.

Friedrich Wilhelm Berner war den 16. Mai 1780 zu Breslau geboren. Sein Vater Johann Georg (geb. 1738) war Organist an St. Elisabeth und hatte als Orgelspieler einen bedeutenden Ruf. Er leitete seit Beinlich's Tode abwechselnd mit Hofstaedter (Kapellmeister des Fürsten Hatzfeld), Clemens dem Jüngern[1] (Sohn des Domkapellmeisters, später in Carlsruhe) und Birnbach (Hausvogt des Bischofs) die öffentlichen Konzerte, d. h. Tanz- und Gartenmusiken; wenigstens ist von anderen Leistungen nichts bekannt. Der alte Berner besaß sogar trotz seiner Oberorganistenwürde ein Privilegium für derartige Musik. Seine wissenschaftliche Ausbildung erhielt der

[1] Vgl. Bohn, Weber in Schlesien, Aufsätze in der Breslauer Zeitung 1886, No. 835.

junge Berner auf dem Elisabethgymnasium seiner Vaterstadt. Die Grundlage seines musikalischen Könnens legte er bei seinem Vater. Schon frühe trat Berner in die Öffentlichkeit und glänzte in seiner Jugend vor allem als ein feuriger, brillanter Pianist. Eine vollendete Meisterschaft erlangte er indessen erst theils durch den Einfluß Wölfl's, der 1800 in Breslau spielte, theils im freundlichen Wettstreit mit C. M. von Weber und Klingohr. Es ist dies zugleich der Zeitpunkt, wo der junge Künstler einen nachhaltigen Einfluß auf das Konzertleben der Stadt auszuüben begann. Über sein Können als Klavierspieler lesen wir in einer zeitgenössischen Kritik folgendes[1]: »Sein brillantes, verständiges Spiel bei kraftvoller Behandlung des Instruments, schönem Ton und nettem deutlichen Anschlage, seine Fertigkeit in beiden Händen, die Präcision in Passagen und Terzengängen, Doppeltrillern verbunden mit Gründlichkeit und kunstgerechter Ausführung der Ideen in freien Phantasien stempeln ihn zu einem der vorzüglichsten Klavierspieler unserer Zeit.« Letztere Fertigkeit hatte Berner durch die Rivalität mit den beiden erwähnten Künstlern ausgebildet. Klingohr war 1783 zu Tropplowitz geboren und entstammte einer alten böhmischen Musikerfamilie. Sein Spiel zeichnete sich durch große Sauberkeit und geschmackvollen Vortrag aus. Seine Improvisationen zeigten keinen originellen Geist, waren aber wohldurchdacht und konnten bei seiner eleganten Ausführung die Anhänger der »alten Schule« zu lebhaftem Beifall hinreißen. Das große Publikum scheint er kalt gelassen zu haben. Sein Gegentheil war Weber, der in Technik und Gedanken den musikalischen Revolutionär verrieth und dessen überschäumendes Talent seine Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortriß. Eine Mittelstellung nahm Berner ein. Es fehlte ihm nicht an eigenartigen Gedanken oder Wärme des Ausdrucks, aber sein Spiel verrieth, daß er seinen Geschmack an den musikalischen Klassikern gebildet hatte. So sah das Jahr 1805 drei Pianisten ersten Ranges in Breslau. Besonders herzlich wurde, wie aus den Biographien Weber's bekannt, das Verhältniß zwischen ihm und Berner, doch wurde dieses Freundschaftsband bald gelöst. Weber's Stellung in Breslau wurde unhaltbar. Im Konzertleben konnte er wegen seiner Feindschaft mit Schnabel keinen festen Fuß fassen. Er hat im Ganzen zweimal öffentlich gespielt[2], im übrigen konnte er sein Talent nur in einigen musikalischen Familien und im Zahn'schen Verein zur Geltung bringen, welcher ihm durch Berner eröffnet war. So mußte Weber 1806 Breslau verlassen.

[1] Leipziger Allgem. Zeitung 1819, Sp. 782.
[2] Vgl. Bohn, Weber in Schlesien a. a. O.

Digitized by Google

Auch Klingohr schied 1810, um eine feste Stellung in Pleß anzunehmen. So blieb Berner allein zurück, welchem eine bedeutende Stellung im Konzertleben der Stadt beschieden war. Zunächst verdankt ihm die Kunst eine Reihe vortrefflicher Klavierspieler. Wir wissen aus Berner's Jugendgeschichte, daß es damals in Breslau für einen aufstrebenden Musiker keinen geeigneten Lehrer gab. Es fehlte nicht an Männern, die in ihrer Kunst Treffliches leisteten, aber sie wußten sich nicht mitzutheilen und stießen durch ihre rauhe Außenseite den Schüler zurück; der alte Berner, Gehirne, Joh. Georg Hofmann sind Beispiele dieser alten Musiker. So war es selbstverständlich, daß sich um Berner, den geistvollen, liebenswürdigen Künstler, dem die Natur eine eigenartige, anregende Gabe der Mittheilung gegeben hatte, bald ein Kreis talentvoller Schüler bildete. Wir nennen nur 1) seinen Bruder Heinrich Ludwig, 2) Friedrich Atze, 3) Ernst Köhler, 4) Adolf Hesse (alle auch als Organisten ausgezeichnet); ferner 5) Frau Poser geb. Pulvermacher, 6) Frau von Heiduck geb. v. Harroys, 7) Frl. Zipfel.

Außer den genannten drei großen Meistern und ihren Schülern gab es noch eine Anzahl anderer Pianisten: wie Gottwald, Neugebauer, Pfiffer, Redlich. Die ersten beiden sind jedoch mehr als Organisten bedeutend. Im Ganzen zählte man um 1800 zwanzig gute Pianisten.

Von Geigern nennen wir Janitzek, Lüstner[1], Luge, Nass, Redlich (s. o.), Weber, Schnabel (Sohn Ignaz Schnabel's).

Ausgezeichnete Cellisten waren Loose, Linke, Jaeger jun.

Von Flötenspielern sind zu erwähnen: Zipfel, Adam. Ferner der Fagottist Richter; Krause, Langer, Metzler, Schnabel (Bruder des Kapellmeisters) als Klarinettisten; Blaha als Oboist.

Schwächer war der gesangliche Theil vertreten.

Wir nennen Frl. Bierey, Fr. v. Rothkirch (Schwester des Komponisten Righini), Fr. Müller geb. Renner, Fr. Poser; ferner Hahn, Dittersdorf (Sohn des Komponisten), Weber, Gärtner, Neugebauer (Tenor); Hauk (Baryton); Wohlfarth und Herrmann (Baß). Es waren zum größten Theil Dilettanten, die mehr guten Willen als Fähigkeiten hatten. Dieser Übelstand blieb lange unbeseitigt. Als im Jahre 1827 die Sängerin Minna Pfuhl auftrat, hieß es man müsse Wege finden sie an Breslau zu fesseln, um dem empfindlichen Mangel an Konzertsängern abzuhelfen. Es sollte ein Honorar für jedes Auftreten bestimmt werden, wie in dem kleineren Leipzig, damit man nicht auf die Gefälligkeit der Dilettanten angewiesen sei[2].

[1] Dieser ist wohl Leipz. Allg. Ztg. 1819, Sp. 782 gemeint, wo der Name Liszner steht.

[2] Die Theatersänger durften nur ausnahmsweise in Konzerten mitsingen.

Neben den heimischen Solisten wollen wir noch kurz der reisenden Künstler gedenken, von denen einige durch ihre Leistungen sehr anregend auf die Breslauer Verhältnisse wirkten.

Wir nennen den Engländer Noelli (Pantalon 1785)[1], ferner Wölfl (1800), Pixis jun. (1803, 1806), Bohrer (1811?), Himmel (1813), Hauk (1827), Hummel (1827) als Klaviervirtuosen. Von Geigern ließen sich hören: Scheller (1797), Lange (Wunderkind 1801), der ältere Pixis (1803, 1806), Möser (1803), Rode (1808), (Bucher? 1808, Lipinski? 1808), Spohr (1809, 1815), Polledro (1811; mit Frau 1812), (Durant? 1812), Matthäi (1812), Schuppanzigh (1816), Mazas (1824); ferner der Cellist Romberg (1815, 1816: 1824 mit Sohn und Tochter).

Zu erwähnen sind von andern Instrumentalvirtuosen: Dulon (1798, 1801), Janusch (1823), Wolfram (1824, Flöte); Peschel (1827, Fagott); Hermstädt (Klarinette 1811); Frl. Kirchgässner (1799, Glasharmonika); Koch (1817, Mundharmonika); Plessner (1826, Guitarre); Fr. Spohr (1809, 1819 Harfe).

Von Sängerinnen sind bekannt geworden:

Angiolini (1797), Distel (1799), Schlick (1800 mit A. Weber), Righini (1800 mit Wölfl), Teresina Cenni, Jerie (1819), Campi, Catalani (1823), Seidler-Wranitzky, Milder-Hauptmann (1824), Sonntag (1827).

Von Sängern können wir nur den Bayern Fischer (1824) und ein Männertrio (1825) nennen. 1824 konzertierten noch die Familien Terzi und Giordani: sie gaben Gesangstücke mit Lautenbegleitung.

Dies ist eine Übersicht über die Konzerte der reisenden Künstler, welche wir bei den mangelhaften Berichten möglichst vollständig zu geben suchten. Wir gestatten uns einige Bemerkungen anzuschließen, welche für das Konzertwesen der Zeit wichtig erscheinen.

Auf dem Gebiet des Klavierspiels ist Wölfl's Auftreten am bedeutendsten geworden, indem er durch sein Spiel jüngere Talente mächtig anregte. Bei dem großen Publikum fand er keinen unbedingten Beifall, denn er spielte nur auf dem Hammerklavier, einem Instrumente, das damals in der Stadt noch nicht beliebt war; man zog die spinettartigen Klaviere vor[2]. Unter den Geigern interessiert Spohr am meisten. Er fand den unbedingten Beifall aller Musikverständigen, aber seine Konzerte waren nur schwach besucht. Dasselbe Schicksal hatte Schuppanzigh.

Den größten Erfolg hatten einige Sängerinnen. 1819 versetzte

[1] Vgl. Prov.-Bl. I, 193.

[2] Der Führer der Opposition gegen das moderne Hammerklavier war der Pastor Hermes; ein im übrigen um die Klavierfabrikation Schlesiens sehr verdienter Mann. Vgl. Hoffmann, p. 183 ff. Schles. Prov.-Bl., Bd. II. 437. Bd. III. 560.

die Catalani die Breslauer in einen bisher ungekannten Begeisterungstaumel; es herrschte eine »Catalanomanie«. Die Sängerin nahm in ihrem Konzerte 6½ Tausend Thaler ein, der Eintrittspreis war auf 2—3 Thaler bestimmt worden[1]. Ebenso groß war das Entzücken über die Sonntag. Abgesehen von ihrem Gesang waren es die Toiletten der Künstlerin, welche Erstaunen und Bewunderung erregten, die Tagesblätter brachten lange Beschreibungen derselben, ebenso Gedichte in allen möglichen Sprachen, selbst hebräische. — Im allgemeinen darf man sagen, daß es für zureisende Künstler damals leicht war in der Stadt Erfolge zu erzielen, denn die Bewohner hatten eine ausgesprochene Neigung für die Fremden, während sie die heimischen, oft besseren Kräfte nicht unterstützten. Dieser Übelstand hatte seine Ursache darin, daß es an einer Kritik fehlte, vor der Publikum und Künstler in gleicher Weise Achtung haben mußten[2]. Form und Inhalt der damaligen Konzert- und Theater-Kritiken lassen oft erkennen, daß der Verfasser keineswegs für diesen wichtigen Beruf berufen war. So kam es denn zu jenen heftigen Zeitungsfehden zwischen Künstlern und Recensenten, die endlich dahin führten, daß der »Breslauer Erzähler« erklärte, das Theater und seine Kritik gehöre nicht in den Rahmen einer friedlichen Zeitschrift. Einen Begriff von einer damaligen Kritik giebt am besten ein Bericht in den Provinzialblättern von 1798. Hier werden die zeitgenössischen Komponisten sehr getadelt; selbst Mozart wird angegriffen, weil er nicht sangbar genug schreibe; erwähnt wird der »brave« Beethoven. Clementi wird dagegen sehr gelobt. — Auch anonyme gehässige Angriffe auf hochverdiente heimische Künstler kommen vor. Die Reichardt'sche Musikalische Zeitung[3] enthält ein Referat aus Breslau, in dem Berner sehr heftig getadelt wurde. Es ist komisch anzusehen, wie sich der Verfasser durch einige Citate aus Kant u. a. das Ansehen, das seine Ausführungen selbst nicht haben, zu geben bemüht ist. Allein Berner war nicht der Mann dazu, ungerechtfertigten Tadel ruhig hinzunehmen. In der sich entspinnenden Polemik wurde der Kritiker genöthigt, einen wenig ehrenvollen Rückzug zu nehmen. Auch Weber trat mit einer sehr energischen Gegenkritik für seinen Freund ein.

[1] Vgl. Holtei, 40 Jahre, II, p. 389. In Madrid sollen sich die Einnahmen eines Abends auf 5300 Louisdors beziffert haben.

[2] Dieser Tadel trifft mehr die erste Hälfte des besprochenen Zeitraumes. Besser sind die Berichte in der Leipz. allgem. Ztg., besonders seit Mosevius Referent war.

[3] 1806, No. 9, 18, 29.

Digitized by Google

Indessen dürfen wir nicht annehmen, daß es der Stadt an berufenen Kritikern fehlte. Im Gegentheil besaß Breslau, besonders seitdem die bis dahin in Frankfurt a. O. befindlichen Fakultäten nach der geschlossenen Jesuitenschule verlegt waren (1811), eine Anzahl ästhetisch hoch gebildeter Männer. Allein es scheint, daß sie sich der Thätigkeit in den Tagesblättern entzogen, oder mit ihren Ansichten nicht durchdrangen.

Der bedeutendste Ästhetiker Breslau's im vorigen Jahrhundert war Fülleborn[1]. Er war in Glogau geboren. 1786 studirte er in Halle Theologie, Philologie und Philosophie; F. A. Wolf war sein Lehrer. 1789 wurde er dritter Diakonus in Glogau. Bald darauf Professor am Elisabethgymnasium zu Breslau. An dieser Anstalt wirkte er segensreich bis zu seinem Tode (16. Febr. 1803). Sein Andenken wurde 1804 durch die Aufführung des Mozart'schen Requiems gefeiert. Fülleborn's Wirken trat wenig an die geräuschvolle Öffentlichkeit. Ein stilles Wirken im Kreise seiner Schüler war ihm lieber. Er war ein Pädagoge im besten Sinne des Wortes. Sein mildes freundliches Wesen wirkte bildend auf das Gemüth, sein Wissen auf den Verstand der Schüler. Aus den Zöglingen der oberen Klassen hatte Fülleborn eine Selekta gebildet, der er Vorträge über Kunstgeschichte, Philosophie und Ästhetik hielt. Auch Berner war unter den Auserwählten, und bald traten Lehrer und Schüler in nähere Beziehungen. Man kann Berner als den Erben des reichen Wissens seines Lehrers betrachten.

Neben Fülleborn ist noch Prof. Siebigk zu erwähnen. (1797 bis 1805 Professor am Friedrichsgymnasium, † 1807 als Domprediger in Halle.) Er war Referent der Provinzialblätter. Seine Aufsätze über Haydn (1802 p. 352) enthalten neben manchem guten viele einseitige Urtheile. Interessant ist es, daß er dem Komponisten den Ausdruck des Erhabenen abspricht; ein Beweis daß Haydn schon damals so verkannt wurde wie heute sehr oft.

Die übrigen hier zu erwähnenden Persönlichkeiten lernen wir am besten in Verbindung mit dem »philomusischen Verein«[2] kennen. Er war 1804 von Ebell, dem Vorgänger Weber's am Theater, gegründet worden. Mitglieder waren: Berner, Schnabel, Prof. Siebigk, Prof. Etzler, Prorektor Schummel, später Dr. Skyde, Musikdirektor Förster, Herr v. Holbein, Redakteur Schall. Der Zweck des Vereins war Belehrung seiner Mitglieder durch Vorträge über Theorie der Musik, Ästhetik und verwandte Gebiete. Jeder Vortrag wurde 8 Tage vorher angekündigt, damit jeder Zeit hätte sich auf das

[1] Näheres Hausfreund 1821, No. 8; Prov.-Bl. 1800, p. 251.
[2] Vgl. Hoffmann, p. 76 ff.

Digitized by Google

Thema vorzubereiten. Man versammelte sich alle Wochen bei einem anderen Mitgliede, welches den Wirth zu machen hatte. Am 30. August 1804 war die erste Versammlung. Von den in diesem Vereine gehaltenen Vorträgen sind folgende zu nennen:

1) Freimüthige Betrachtungen über die Abt Vogler'sche Terminologie in seinem Handbuche zur Harmonielehre. (Ebell.)
2) Was könnte von Seiten des Staates für die Kultur der Tonkunst gethan werden, und welche Mittel würden hierzu die wirksamsten sein. (Ebell.)
3) Freimüthige Betrachtungen über die Oper auf dem Breslauer Theater. (Ebell.)
4) Wie ließe sich ein Liebhaberkonzert, d. h. ein Konzert in der echten artistischen Bedeutung etablieren? (Etzler.)
5) Vom Rezitative. (Berner.)
   a. Ob in einem Rezitative dem Sänger eine Manier und willkürliche Verzierung erlaubt sei?
   b. Welche Versart zu einem Rezitative die geeignetste sei?
   c. Wie es beim Zwischenspiel zu halten sei, ob solches auf vorher gesungene oder nachfolgende Worte Bezug haben solle.
   d. Ob, wenn in einem Arioso eine fremde Person redend aufgeführt wird, die Empfindung dieser oder dessen, der ihre Worte rezitiert, geschildert werden müsse.
6) Vom Unisonus. (Berner.)
   a. Ist der Unisonus ein Intervall oder nicht?
   b. Worin liegt der Effekt, den der Unisonus auf das Ohr macht?
7) Über Einführung der Musik auf Schulen. (Schummel.)
   a. Wie entdeckt man am besten das musikalische Talent? b. Wie bringt man Anfängern am besten die Elemente der Musik bei? c. Giebt es bereits eine Sammlung von schlesischen Schelmstücken, die man doch kennen müßte, um sie auszurotten? d. Welches wäre ein Surrogat von bessern Liedern?
8) Wie unterscheidet sich Gesang und Rede? (Siebigk.)
9) Über den ästhetischen Werth der musikalisch-theatralischen Dichtungen. (v. Holbein.)
10) Über das Melodrama (Schall).
   a. Ist nicht die ganze Gattung ein Mißgriff? b. Welche Rücksicht hat der Dichter bei der Wahl seiner Stoffe zu nehmen? c. Worauf sollen sich die musikalischen Zwischensätze beziehen? d. Darf Musik und Deklamation gleichzeitig gehört werden?

Leider bestand der Verein nicht lange, 1806 löste er sich auf.

Digitized by Google

Von einer Gesellschaft mit ähnlicher Tendenz berichtet Hientzsch[1]. Mitglieder waren: Dr. Hentschel, Francolin, Braniß und Berner. Man bezweckte sittliche Veredelung durch Kunst, besonders durch Dichtung und Musik. Genaueres ist darüber nicht bekannt geworden.

Wir können hier den ersten Theil unsrer Betrachtungen schließen. Wir haben die ersten Formen des Breslauer Musiklebens so weit als möglich zurückverfolgt und sie bis zu ihrer Entwickelung in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts betrachtet. Wir haben auch versucht uns über den Geschmack der Zeit ein Urtheil zu bilden. Während die alten Formen fortbestehen, zeigt sich im Beginn des neuen Jahrhunderts eine Reihe von neuen Erscheinungen, welche dem Musikleben dieser Jahre ein von dem früheren verschiedenes, eigenartiges Gepräge geben. Der Betrachtung dieser Erscheinungen — soweit sie sich auf die weltliche Musik beziehen — sei der nächste Abschnitt gewidmet.

II. Quartettvereine; Liedertafel; Akademischer Musikverein: Akademische Liedertafel.

Das Musikleben des neuen Jahrhunderts zeigt eine Reihe von Vereinen, zur Pflege eines ganz bestimmten Zweiges der Tonkunst. Die Theorie hatte im philomusischen Verein ihre Vertretung erhalten. In der praktischen Musik sind es zunächst die Kammermusik und der Männergesang, welchen eine Stätte der Pflege bereitet wird.

Der früheste dieser Vereine war der Zahn'sche Quartettverein[2], dessen eigentlicher Gründer Berner war (1805). Man pflegte Streichquartette, Flötenmusik und Männergesang. Mitglieder waren: Berner, Gebrüder Zahn, Gebrüder Uber, Adam, Herrmann, Assig; Gäste waren: Deutsch, Dötzer, Löhnis, Walla. Bevorzugte Komponisten waren: Mozart, Hofmeister, B. Romberg, Pleyel, Devienne, Haydn, Schneider, Kreutzer, Rode, Hugot, Krommer, Müller, Arnold. Auch lieferten die Mitglieder Kompositionen, besonders Berner für Männergesang. Der Verein hatte natürlich auch eine gesellige Tendenz. Geburtstage und Neujahrsfeste oder ähnliche Gelegenheiten wurden durch Aufführungen komischer Musikstücke gefeiert. 1806 löste sich der Verein wohl infolge der politischen Ereignisse auf. Erst im Jahre 1817 wurde die Pflege der Kammermusik wieder aufgenommen und zwar in dem durch Luge und Mosevius gestifteten Quartettverein.

[1] Eutonia I, Heft 3, p. 286—310, Jahr 1829 in der Biogr. Berner's.
[2] Hoffmann. p. 473 f.

Digitized by Google

Mosevius, 1788 in Königsberg geboren, kam 1816 nach Breslau. Er wie seine Frau genossen als ausgezeichnete Sänger die Gunst des Theaterpublikums. Leporello und Figaro waren seine besten Rollen, während seine Frau als Donna Elvira und Gräfin besonders gerühmt wurde. Sie starb 1825 allgemein betrauert.

Mosevius, bestimmt in gewissem Sinne der Nachfolger Berner's zu werden[1], tritt schon in unserer Periode mehrfach in den Vordergrund des Breslauer Konzertlebens, und zwar zunächst durch seine Betheiligung an dem genannten Verein. Ausübende Mitglieder waren Luge (1. Violine), Bröer (2. Violine), Mosevius (Bratsche), Taschenberg (Cello), Rafaël (Baß). Vorsteher war der Regierungsrath Noeldechen. Es war eine geschlossene Gesellschaft, die im Winter 24, im Sommer 12 Sitzungen abhielt. In jedem Konzert wurden drei Werke gespielt, von denen eins von Mozart und eins von Haydn sein mußte; die Wahl des dritten war frei. Besonders gern wurden Mozart's Quintette gespielt. 1824 löste sich der Verein auf[2].

Längere Dauer und größere Bedeutung war einer andern Stiftung von Mosevius beschieden, der Liedertafel[3].

Die Idee, eine Liedertafel zu gründen, ist schon 1819 in Breslau aufgetaucht. v. Raumer, v. d. Hagen, Braniß, Löbel, Schall, Geisheim, Mosevius hatten sich zu diesem Zwecke verbunden; am 28. August, Goethe's Geburtstage, sollte die Tafel eröffnet werden; doch stellten sich Hindernisse ein, »aus Rücksichten wegen der Betheiligung.« Erst 1823 gelangte der Plan zur Ausführung. Braniß, v. d. Hagen, Kannegießer, Schall und Mosevius thaten sich zusammen; man fertigte Listen an, welche die Namen der gewünschten Theilnehmer enthielten. Bald war die Maximalzahl von 60 Mitgliedern erreicht; außerdem waren 10 Exspektanten da. Eine bestimmte Verfassung gab es anfangs nicht. Man versammelte sich alle 4 Wochen, um den deutschen Gesang und Geselligkeit zu pflegen. Der Vorstand wurde in humorvoller Anlehnung an die Meistersängerzünfte von einer Anzahl »Meister« gebildet. »Sangmeister« war Mosevius, »Beimeister« Braniß, »Schlüsselmeister« Kannegießer, »Tafelmeister« Unterholzer, »Schreibmeister« war Schall. Letzterer hatte das Amt

[1] Das Verhältniß zwischen beiden Männern war kein gutes. B. hielt Mosevius für einen Kabalenschmied; gewiß mit Unrecht. Besser war das Verhältniß zwischen ihm und M.'s Frau, wenigstens scheint Berner's hervorragende Thätigkeit bei ihrer Leichenfeier darauf hinzudeuten.

[2] Näheres darüber bei Kossmaly und Karlo p. 289 ff.

[3] Vgl. u. a. Prov.-Bl. 1827. Ergänzungsbogen p. 183 f.; ein Theil der folgenden Mittheilungen ist aus einem Manuskript Baumgart's über das Leben Mosevius' geschöpft, welches der Besitzer Herr Prof. Schäffer in Breslau dem Verf. gütigst zur freien Benutzung überließ.

Digitized by Google

alle gesungenen Lieder in Partitur aufzuzeichnen[1], von jeder Sitzung ein humoristisches Protokoll zu verfassen und der nächsten Versammlung vorzulegen, eine Aufgabe, für die der witzige Schall der geeignete Mann war. Die erste Sitzung[2] fand am 24. April 1823 im Lokal des Stadtkochs Schlichting »zur Stadt Paris« in der Weidengasse statt. Sie wurde durch ein von Schall gedichtetes Lied eröffnet, welches Mosevius nach einer Komposition von Braniß sang. Es enthält in scherzhafter Form das Programm des Vereins und könnte eine Idee von der Stimmung geben, die darin herrschte. Es eignet sich aber durch seine wenig feine Ausdrucksweise hier nicht zur Mittheilung. Nach diesem Liede sang man den Rochlitz'schen Toast »Hoch lebe deutscher Gesang«, der Wahlspruch wurde, Fink's »Zwölf« und Reichardt's Komposition von Goethe's »Rechenschaft«. Der damals von einer schweren Krankheit genesene Dichter war schon in der ersten Sitzung Gegenstand der lebhaftesten Ovationen. Hagen und Schall brachten gereimte Toaste auf ihn aus, sie feierten ihn als den »Obermeister« deutschen Gesanges. Nun folgten humoristische Vorträge. Zuerst das Lied »Demagogisch« von Bierey und die Lebensbeschreibung eines ostpreußischen Pfarrers: »Meinen Lebenslauf schrieb ich selber auf«, von Mosevius als Solo vorgetragen. Den Beschluß machte C. M. v. Weber's »Wenn sich in Grau der Himmel hüllt« zu einem Text von Kannegießer.[3]

So hatte die Liedertafel einen fröhlichen Anfang genommen und entwickelte sich schnell fort. Anlaß zu besonderen Feierlichkeiten gaben die Geburtstage Goethe's, Schiller's, Mozart's oder hervorragender Vereinsmitglieder. Schon am ersten Stiftungsfeste[4] 1824 d. 27. März konnte man auf eine erfreuliche Thätigkeit zurückblicken. Elf Versammlungen hatten stattgefunden. Der Schreibmeister hatte 54 Gesänge aufgezeichnet, von denen durch Mitglieder 23 gedichtet und 28 komponirt waren. Außerdem hatte sich eine kleine Liedertafel gebildet, um die Gesänge besser einzuüben. Gäste hatten zu den großen Versammlungen Zutritt, Damen jedoch nur bei besonderen Gelegenheiten, so am 29. Mai und am 10. November 1824. An letzterem Tage war B. Romberg mit seiner Tochter zugegen. Überhaupt verkehrten fremde Künstler gern in diesem heitern, geistreichen Kreise; Spohr und Marschner waren die hervorragendsten Gäste.

[1] So entstanden die »Blauen Bücher«, welche eine Sammlung sehr werthvoller, zum großen Theil leider unbekannt gebliebener Männerchöre enthalten; sie befinden sich auf der Breslauer Stadtbibliothek.

[2] Deutsche Blätter, red. v. Holtei 1823, No. 51.

[3] Über diese sonst unbekannte Komposition W.'s ließ sich nichts ermitteln.

[4] Breslauer Zeitung 1824, 27. März, No. 50.

Digitized by Google

Indessen wurde bald eine Reorganisation der Gesellschaft nothwendig. Angelockt durch das heitere Leben in der Liedertafel hatten sich viele Elemente eingefunden, die nicht fähig waren, eine der drei Bedingungen zu erfüllen, von denen die Mitgliedschaft abhängig war; sie konnten weder dichten noch singen noch komponieren und betrachteten den Verein als ein Vergnügen, das ihnen die geistreichsten Männer der Stadt bereiteten. Um diese Elemente auszusondern, entwarf man unterm 3. April 1825 folgende Statuten:

§ 1. Die Gesellschaft versammelt sich allmonatlich zur Zeit des Vollmondes an einem Montag Abend 8 Uhr; sechsmal im Jahre allein, ebenso oft mit Gästen, die ihren Namen selbst in das Fremdenbuch einschreiben. Zu seltenen Festen sollen auch Damen eingeladen werden.

§ 2. Die Gesellschaft geht nie auseinander, ohne wenigstens drei Lieder gesungen zu haben.

§ 3. Die Mitglieder zahlen quartaliter zwei Thaler zur Kasse, wodurch sowohl die Ausgaben der Gesellschaft bestritten, als auch die Couverts bei der Tafel für das laufende Quartal anticipando berichtigt werden.

§ 4. Über Erhöhung des Kontos.

§ 5. Musikalischen Künstlern und ausgezeichneten Dilettanten, deren Talent für den Verein von Werth ist, insgleichen andern brauchbaren und thätigen Mitgliedern kann im Falle des Bedürfnisses durch Beschluß der Direktion ein Theil des Beitrages oder selbst aller und jeder Beitrag erlassen werden.

§ 6. Die Mitglieder werden durch ein Zirkular noch besonders zu den Versammlungen eingeladen. In die Stelle derjenigen Sänger, welche Abhaltung haben zu erscheinen, werden Stellvertreter geladen und solche zunächst aus den Kandidaten der Liedertafel gewählt.

§ 7. Über die Wahlen.

§ 8. Über den Austritt.

§ 9. Vertheilung der Geschäfte.

§ 10. Neuwahl des Direktoriums.

§ 11. Die Bestimmungen sind vom Mai 1825 ab gültig.

Durch den hohen Beitrag und die Verpflichtung des regelmäßigen Erscheinens abgeschreckt, traten viele, denen an der Sache weniger lag, aus. Folgende Männer blieben:

Medizinalrath Dr. Andrée — Berner — Prof. Braniß — Prof. Büsching — Kaufmann Förster I — Lehrer Geisheim — Hauptmann Goslar — Rektor Hauk — Justizrath Hufeland — Direktor Kannegießer — Köhler — Mayer — Mosevius — Kaufmann Müllendorf — Prof. Dr. Purkinje — Referendar Rochow — Redakteur Schall — Maler

Siegert — Prof. Dr. Steffens — Lehrer Weichert — Regierungsrath v. Winterfeld — Seminardirektor Würst — Schnabel (Ehrenmitglied).

Unter den Sängern war Mosevius durch seine vorzügliche Stimme und seine Vortragskunst der erste. Besonders gern sang er Zelter's Lieder, welcher in diesem Kreise als Komponist große Achtung genoß. »Es war einmal ein König«, »Fischpredigt Antonii«, »'s war einer, dem's zu Herzen ging«, verfehlten, von Mosevius gesungen, nie ihre Wirkung.

Unter den »Dichtern« ist Schall der annehmbarste. Er war ein geistreicher Kopf; seine meist humoristischen Gedichte streifen aber sehr nahe ans Possenhafte. Geisheim war ein Poët, von dem man sagen kann: vitium non fecit, laudem non meruit. Kannegießer's leere Reimereien haben zu den sprichwörtlichen »Kannegießereien« Veranlassung gegeben. In der späteren Zeit verdankte die Tafel August Kahlert eine Reihe sinniger Lieder.

Bedeutender als die Dichter sind die Komponisten des Vereins. Voran steht Berner. Sein gesunder, echt schlesischer Humor, der ihn fast nie verließ, fand hier eine Stätte der Wirksamkeit. Diese trefflichen Kompositionen verdienen eine kleine Betrachtung, um so mehr, da sie zum Schaden des Männergesanges jetzt gänzlich vergessen sind. Das beste ist das »Schlußlied« mit Text von Schall. Der Komponist hat es verstanden zu einem Text, dessen Ausdrücke hart an die Grenze des Erlaubten gehen, eine ganz vortreffliche Musik zu schreiben. Das Gedicht lautet:

1. Singt noch Eins, singt noch Eins,
Dann aber weiter keins;
Die Speisen sind verzehret,
Die Flaschen sind geleeret,
Was mancher noch begehret,
Das wird hier nicht gewähret.
Drum nach Haus, drum nach Haus,
Doch erst die Neige aus.

2. Nummer letzt, Nummer letzt,
Der Berner hat's gesetzt,
Höchst kontrapunktisch ist der Satz,
'S geht hüben ritz und drüben ratz
. . . . . .
. . . . . .
Gute Nacht, gute Nacht,
Ein Schelm der's besser macht,

Coda:

Als er kann, als er kann,
Das hängt noch hinten dran!

Digitized by Google

In der ersten Strophe wechseln die Stimmen anmuthig ab; sie rufen sich zu, vereinigen sich wieder: das Bild einer aufbrechenden Gesellschaft. Im zweiten Vers läßt der Komponist, sich selbst gleichsam parodierend, nach den Worten: »der Berner hat's gesetzt« den Baß mit einem echt schulmäßigen steifen Thema einsetzen, welches die Oberstimmen aufnehmen und in kunstvoller Steigerung verarbeiten, während die Bässe in komischer Verwunderung »sehr kontrapunktisch« dazwischen singen. Diese Stelle, im Motettenstil gehalten, macht mit ihrer kontrapunktischen Arbeit über den lächerlichen Text eine unwiderstehlich komische Wirkung. Endlich hat sich der tolle Chor ausgetobt, wie erschöpft halten die Stimmen inne; eine hübsche, marschartige Melodie tritt mit den Worten: »doch jetzt nach Haus« auf, und der Komponist macht am Ende der zweiten Strophe mit der ernstesten Miene einen Schluß: Da setzt der Tenor mit der Coda ein: »Als er kann, als er kann«, und die Bässe antworten mit einem durch die ganze Skala gehenden Motiv: »Das hängt noch hinten dran«. Der Eintritt der Coda ist einzig in seiner musikalischen Komik; es dürfte wohl in der gesammten Litteratur des Männergesanges nichts ähnliches zu finden sein.

Von den übrigen Berner'schen Chören seien hier noch erwähnt: »Die Historie von Noa«, »Unser Bruder Malcher« und der Doppelchor »Die Mystiker und die Mistiker«; die beiden Chöre, welche die Philosophie und die Landwirthschaft vertreten, sind in der Melodie sehr charakteristisch unterschieden, und man muß die ungezwungene Führung von Melodie und Harmonie bewundern, welche nicht besser sein könnte, wenn jeder Chor für sich sänge. Ein Beispiel für ernste Chöre giebt Berner's mächtiger »Huldigungschor« an Goethe.

Neben Berner ist Bierey der hervorragendste Komponist. Seine beste Leistung ist das Lied »Demagogisch«:

Es war einmal im Lande
Der Frühling nicht erschienen, u. s. w.

in welchem dem Komponisten durch das Quaken der Frösche Gelegenheit zu einem sehr komischen Effekt geboten wird. Außerdem enthalten die »Blauen Bücher« noch Kompositionen von folgenden theils fremden, theils der Tafel angehörigen Komponisten:[1]

Rochlitz, Braniß, Fink, C. M. v. Weber, Reichardt, Flemming, Zelter, Spohr, Schnabel, Miller, Er, Köhler, Mosevius, Schulz, Schneider, Etzler, Schnyder v. Wartensee, Schubert, Mozart, Fischer, Rafael, Wendt, Blum, Wollauth, Wohlfahrt, Spiecher,

[1] Die Tafelangehörigen sind im Druck hervorgehoben.

Rungenhagen, Schmidt, Dorn, Hoffmann, Saemann, Rex, Scheibler, Richter, Grübel, Wolf, Sauer, Philipp, Klein.

Die lange Reihe der Komponisten zeugt mehr wie alles andere von der segensreichen Thätigkeit der Liedertafel, und wir dürfen sehr wohl behaupten, daß ihr sowohl durch ihre produktive wie reproduzierende Thätigkeit ein hervorragender Platz in der Geschichte des deutschen Männergesanges gebührt.

Eine zweite Stätte der Pflege fand diese Kunstgattung in der »Akademischen Liedertafel«. Sie war hervorgegangen aus dem »akademischen Musikverein«. Dieser vortreffliche, in seiner Art einzige Verein verdient wohl, daß wir unsre Aufmerksamkeit auf ihn richten.

Die schlesischen Studenten waren wegen ihres musikalischen Talentes auswärts sehr geschätzt. Ein Bericht aus Königsberg[1] gedenkt dankbar »der wackern schlesischen Studenten, die fast alle musikalisch, zur Ausbreitung der Musik in Königsberg gewiß nicht wenig beigetragen haben«. Die musikalischen Elemente der jungen Universität Breslau in einem Verein zu sammeln war ein Gedanke, den damals viele hatten; ihn verwirklicht zu haben war das Verdienst des stud. phil. Jul. Adolf Hoffmann. Er war 1801 d. 16. Februar als Sohn des Chorregenten Hoffmann zu Leobschütz geboren und entstammte einer alten schlesischen Familie, in der das musikalische Talent erblich war. Es sind elf Tonkünstler gleichen Namens bekannt, die vom Anfange des 17. Jahrhunderts an in Schlesien gewirkt haben. 1822 bezog er die Universität Breslau, um Philologie zu studieren. Es bestanden damals zwei Parteien unter den Studenten; ein Theil, meist älter an Semestern, erinnerte sich der bedeutenden Rolle, welche die Studenten in den Befreiungskriegen gespielt hatten und war über die Unterdrückung der Burschenschaften seit Beginn der Reaktion ergrimmt. Leichter fügte sich der jüngere Theil der Studentenschaft in die bestehenden Verhältnisse. Sie machten keinen Anspruch auf eine politische Rolle, widmeten sich ihrer Wissenschaft und trieben in der freien Zeit mit Vorliebe Musik. So entstanden um diese Zeit an vielen Universitäten akademische Musikvereine, wie in Göttingen, Halle, Würzburg, Jena und Leipzig. Auch ältere Studenten schlossen sich bald, von der Nutzlosigkeit ihrer politischen Bestrebungen überzeugt, an diese Vereine an. Aber sie brachten die mit Begeisterung gesungenen Freiheits- und Kampflieder mit und machten so jene Vereine zu einem Hort des deutschen volksthümlichen Männergesanges[2].

[1] L. A. Z. 1809, Sp. 615.

[2] Spitta, Kritik über Elbens »Volksthümlichen Deutschen Männergesang«. Vierteljahrsschr. für Musikwsch. 1888, 4. Heft.

Digitized by Google

Die Stiftung des Breslauer Musikvereins[1] fällt auf den 7. Juni 1822. An diesem Tage schlug Hoffmann einen Anschlag an das schwarze Brett, worin er die Kommilitonen zur Theilnahme aufforderte. Nach vielen Debatten gewann seine liebenswürdige Persönlichkeit die Oberhand. Er wurde zum Dirigenten gewählt: Töpfer stud. phil. und Schüler sud. jur. besorgten die Angelegenheiten des Vereins; das Protektorat übernahm Prof. Förster. Im ganzen zählte der Verein 32 Sänger und 29 Instrumentalisten, zusammen 48 Personen. Von Instrumenten waren Violine, Bratsche, Cello, Baß, Flöte, Klarinette, Fagott, Horn, Posaune, Trompete, Orgel, Klavier und Pauken vertreten, also ein ziemlich vollständiges Orchester.

Alle vierzehn Tage sollte im Winter ein Konzert stattfinden; geprobt wurde jeden Dienstag vor dem Konzert; der Eintrittspreis war für Studenten auf zwei, für andere Zuhörer auf 8 Groschen festgesetzt. Überschüsse flossen in die Krankenkasse.

Einen schlimmen Stand hatte der junge Verein den vorgesetzten Behörden gegenüber; sie fürchteten demagogische Umtriebe, die sich hinter dem Kunstenthusiasmus verbergen könnten, und verweigerten dem Verein die freie Benutzung des Musiksaales der Universität[2]. Doch ließ sich der Dirigent nicht zurückschrecken. Am 19. Juni, einem Mittwoch, gab er das erste Konzert. Das Programm enthielt eine Symphonie von Mozart, einen vierstimmigen Gesang von Spohr, a capella, ein Potpourri von A. Romberg, ein Hornsolo und die Jubel-Ouverture von Weber. Der Schluß des Semesters unterbrach bald die Übungen. Erst am 30. Oktober wurden sie fortgesetzt. Zugleich wurde eine erneute Petition an den Senat gerichtet. Dieser wagte nichts auf eigne Hand zu thun und unterbreitete die Sache dem Ministerium. Inzwischen wurde fleißig weiter musiziert. Man wagte sich bereits an Opern. Mit Hülfe von Dilettanten, welche sich Hoffmann zu gewinnen wußte, gelang es ihm, Méhul's Oper »Joseph in Aegypten« mit einem Personal von 150 Personen vorzuführen. Auch Männer wie Berner, Bierey und Schnabel wurden dem jungen Verein bald zugethan. Ihre Freundschaft sicherte dem Dirigenten eine gewisse Autorität gegenüber den gleichaltrigen Mitgliedern. Endlich überzeugten sich auch die Behörden bei einem glänzenden Konzert am ersten Stiftungsfeste von der Ungefährlichkeit des Vereins; die langersehnte Bewilligung wurde ertheilt; ja noch mehr, das Mini-

[1] Schles. Zeitg. für Musik. 1834. Bresl. Zeitg. 1824, No. 192, 197; ferner Prov.-Bl. 1823, I, p. 462; 1824, II, p. 154, 486; 1827, I, p. 176; 1828 vom Juli u. oft.

[2] Eine hierauf zielende Eingabe wurde am 17. Juni eingereicht.

Digitized by Google

sterium, froh die vermeintlichen gefährlichen Ideen der Studenten auf unschuldige Wege abgelenkt zu sehen, ordnete die Unterstellung des Vereins unter das 1812 gegründete Kircheninstitut an. Unter diesen günstigen Bedingungen konnte der Verein bald Leistungen zeigen, die eine strenge Kritik nicht zu scheuen hatten. Von größeren Werken wurden in der ersten Zeit aufgeführt: Schneider's Weltgericht (23. Juli 1823), Mozart's Davide penitente[1] und Don Juan (300 Mitwirkende; Solisten: Hauk, Don Juan; Mosevius, Leporello; Fr. Mosevius, Donna Elvira; Fr. Dittmarsch, Donna Anna). Die Oper wurde mit vollständigem Schlusse gegeben und kam im Konzert besser zur Geltung als im Theater. Von bedeutenden fremden Gästen sind die Sängerinnen Seidler-Wranitzky und Milder-Hauptmann zu nennen. Protektor wurde nach Förster's Tode 1826 Prof. Büsching, der sich sehr für den Verein interessierte. Wir unterbrechen hier die Geschichte des Vereins[2], der in der That seines Gleichen nicht hatte, denn die musikalischen Vereine an den andern Hochschulen wurden entweder von Fachmusikern geleitet, wie in Halle und Göttingen durch Türk und Forkel, oder trieben überhaupt keine ernste Musik wie in Würzburg[3], wo die Studenten zur Zeit der Weinlese mit ihren Instrumenten in den Bergen umherzogen und schließlich sich eine Janitscharenmusik anschafften.

Eine besondere Wichtigkeit gewann der Verein noch im Jahre 1823, indem er aus sich heraus die erwähnte Liedertafel gründete. Man hatte es zum Grundsatz genommen, in den Konzerten nur Kompositionen anerkannter Meister aufzuführen; nun besaß der Verein eine Anzahl Mitglieder, welche sich als Dichter oder Komponisten mit Glück versucht hatten. Um diesen Gelegenheit zu geben, ihre Talente zu verwerthen, wurde die Liedertafel gestiftet und zwar »im Wonnemond, wo die ganze Natur den Triumph der Liebe und Schönheit feiert, wo die poetische Jugend singt, weil sie singen muß.« Die große Anzahl der Theilnehmer ist ein schönes Zeugniß für die große Begabung der jungen Leute. Auch Berner sah sich angeregt, einige Chöre für die Burschen zu schreiben. Das »Wum, Wum« von Geisheim und der »Studentengruß« befinden sich noch jetzt in den Kommersbüchern[4] und waren noch vor 30 Jahren Lieblingslieder der schlesischen Studenten.

[1] Vgl. Breslauer Zeitung 1824, No. 192 u. 197.

[2] Über die späteren Jahre vgl. Kossm. u. Karlo p. 255.

[3] 1804 gegründet. Siehe den Bericht von Büsching in den Prov.-Bl. 1824, p. 157 ff.

[4] Vgl. Allgem. deutsch. Kommersbuch von Silcher u. Erk; 1888, 35. Aufl., p. 241 u. 678.

Durch die Stiftung dieser Liedertafel bürgerte sich der Männergesang erst in Breslau ein; die Mosevius'sche Liedertafel war mehr eine Privatgesellschaft, ihre Wirkung erstreckte sich nur auf einen kleinen Kreis. Dagegen wurden die Gartenkonzerte der Studenten bald ein Fest für die gesammte Bevölkerung. Sie fanden alle Sonntag Morgen zeitweilig im »blauen Hirsch« in der Ohlauer Vorstadt statt; doch wechselte das Lokal jeden Sommer. Der Zutritt war frei und der Zudrang des Publikums ein sehr großer, denn es bekam hier umsonst zu hören, was es sonst für vieles Geld nicht erlangen konnte. »Die Studenten haben den Männergesang eigentlich in Breslau zur Blüthe gebracht und mithin dürfte diese Liedertafel als ein sehr bemerkenswerther Anfang dieser jetzt verbreiteten Kunstgattung zu betrachten sein«.

Das Emporblühen des Männergesanges am Anfange der zwanziger Jahre unseres Jahrhunderts kann als ein Zeichen dafür angesehen werden, daß sich der Sinn für Vokalmusik überhaupt auch in weiteren Kreisen befestigt hatte. Das war bisher nicht so gewesen, wie wir aus der Besprechung der Abonnementskonzerte wissen. Dieser Übelstand war zum Theil die Ursache, daß die Oratorien- und Kirchenmusik, welche doch im Wesentlichen Vokalmusik ist, noch recht viel zu wünschen übrig ließ, während es die Instrumentalmusik schon zu recht erfreulichen Leistungen gebracht hatte.

III. Geistliche und Kirchenmusik.

Wir haben die Betrachtung der geistlichen Vokalmusik mit dem Scheiden Hiller's verlassen. Aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts ist nicht viel nachzutragen. Der Zustand der Kirchenmusik im vorigen Jahrhundert überhaupt muß als ein schlechter bezeichnet werden. Denn abgesehen von der geringen Pflege, welche die Vokalmusik fand, wurden die Kirchenmusiker so schlecht besoldet, daß man sie von Amtswegen zu keinen besonderen Leistungen zwingen konnte. Ein Musiker erhielt für eine Aufführung einige Kreuzer[1]. An der St. Bernhardinkirche bestand seit 1688 ein Stipendium für eine Charmittwochsmusik, das der Waid- und Schönfärbermeister Joh. Christ. Rinder ausgesetzt hatte. Es betrug 8 Thaler, wovon sämmtliche Mitwirkende bezahlt werden sollten[2]. Aus dem Anstel-

[1] So war es zum Theil noch 1822; vgl. Berner's Bericht im Hausfreund v. 1822, p. 257 ff.

[2] Vgl. Kossm. u. Karlo p. 76.

Digitized by Google

lungsdokument des Kantors Samuel Sturm an St. Christophorus von 1704 wissen wir, daß er außer einer freien Wohnung nur 13 Thlr. 9 Sgr. jährlich Gehalt bezog[1]. Etwa hundert Jahre später bezog Siegert als Kantor an St. Bernhardin 160 Thlr.; die Adjuvanten erhielten jährlich 7 Thlr. 8 Sgr. Wenn wir trotz dieser Verhältnisse von größeren Aufführungen lesen, so sind diese nur der aufopfernden Thätigkeit der betreffenden Kantoren zu danken. Die meisten derartigen Musiken fallen in die Charwoche. Begünstigt wurde diese Einrichtung dadurch, daß es in dieser Zeit leichter war Dilettanten zur Mitwirkung zu bewegen, ohne deren Hülfe eine bessere Musik nicht möglich war. Auch war das Publikum durch den Ernst der Zeit geneigter, ernste Musik zu hören, während es sonst fern blieb. So hatten sich einige regelmäßig wiederkehrende Aufführungen eingebürgert: seit 1785 Graun's »Tod Jesu« am Charfreitag in der Elisabethkirche[2]; seit 1800 »die Schöpfung« von Haydn am Gründonnerstag (durch Janitzek und Schnabel; seit 1803 durch letzteren allein). Im zweiten Jahrzehnt unsres Jahrhunderts brachte fast jeder Tag der Charwoche ein solches Konzert; besonders hervorzuheben sind Siegert's Aufführungen am Charmittwoch.

Die katholische Kirchenmusik lag ebenfalls sehr danieder, da die Residenz des Bischofs nach Johannisberg verlegt war, wo sich auch die Kapelle befand. Etwas besser wurden hier die Verhältnisse 1805, als Schnabel Kapellmeister wurde. Seine »reorganisierte« Kapelle bestand aus 8 Knaben, 4 Tenören und 5 Bässen, die durch einige Seminaristen unterstützt wurden. Trotzdem gelang es einem Direktionstalent wie dem seinigen mit diesen bescheidenen Mitteln Vortreffliches zu leisten. Die Aufführung von Lamentationen am Charfreitag gewann bald dieselbe Anziehungskraft wie die oben erwähnten Musikaufführungen.

Das Jahr 1812 schien bestimmt eine Umwälzung und Verbesserung der Breslauer Kirchenmusik zu bringen. Zelter erschien in der Stadt, um die Musikalien, welche bei Säkularisation der Klöster in den Besitz des Staates gelangt waren, zu übernehmen. Dabei gewann er einen Einblick in die Verhältnisse der Kirchenmusik. Eine Abhülfe durch den Staat schien ihm geboten. Sein Bericht nach Berlin veranlaßte die Absendung Schnabel's und Berner's nach der Hauptstadt, um die dortigen Institute kennen zu lernen. Nach ihrem Muster sollten sie in Breslau ähnliche errichten. Wir können auf den Berliner Aufenthalt hier nicht eingehen. Beide Künstler gaben

[1] Kossm. u. Karlo p. 315 f.

[2] Anfangs gegen Entree; 1824 durch den Kaufmann Göllner gestiftet.

rühmliche Proben ihres Könnens; Schnabel als Dirigent, Berner als Organist und Pianist[1]. Reich an Ehren kehrten sie zurück, um die ihnen gewordenen Aufträge zu erfüllen. Zunächst errichteten sie das Institut für Kirchenmusik, dessen Protektor v. Winterfeld wurde. Schnabel lehrte katholische Altargesänge, Berner evangelische Gesänge, Harmonielehre und später Orgel. Sein Hauptverdienst war die Schöpfung eines allzeit schlagfertigen Chores; Studenten, Seminaristen und Schüler bildeten den Hauptbestandtheil. Zweimal wöchentlich wurde geübt, Hiller'sche Motetten waren bevorzugt. Besonders gepflegt wurden auch Männerchöre, eine Gattung, für welche Berner eine besondere Vorliebe hatte. Dieser Chor, durch welchen sich Berner ein gleiches Verdienst erwarb, wie Schnabel durch die Schöpfung eines Orchesters, trat bald in die Öffentlichkeit und wurde eine wesentliche Stütze aller größeren Aufführungen. Überhaupt nahm das Kircheninstitut in jener Zeit eine bedeutendere Stellung ein als später. Dieselben Bestrebungen, welche die Errichtung dieses Institutes veranlaßten, brachten eine Reorganisation der beiden Schullehrerseminarien. Auf die musikalische Ausbildung der Seminaristen wurde mehr Werth gelegt. Schnabel wurde Lehrer am katholischen, Berner am evangelischen Seminar. Besonders wichtig wurde Berner's Thätigkeit an dieser Anstalt, denn er führte eine Reorganisation des Orgelspieles der gesammten Provinz durch. Unter den Organisten der Provinz herrschte vielfach die sogenannte »galante« Manier; sie scheuten sich nicht beliebte Volksmelodien oder Stellen aus Opern in ihren Präludien anzubringen, um dem Publikum etwas Angenehmes zu bieten[2]; ein anderer Theil scheint in den entgegengesetzten Fehler verfallen zu sein und die Zuhörer durch ein geistloses pedantisches Spiel abgestoßen zu haben. Berner's Spiel erhielt sein großartiges Gepräge dadurch, daß er die Manier dreier Meister zu etwas Neuem verband. Sein Spiel war glänzend, wie er es von seinem Vater gelernt hatte, es war veredelt durch den Einfluß Nicolai's, der ihn mit dem Geiste Bach's bekannt machte. Durch Abt Vogler endlich wurde er angeregt, die Virtuosität und die Herrschaft über den polyphonen Stil als Mittel seines subjektiven Empfindens zu verwenden, ohne jedoch wie dieser die Orgel durch leere Effekthaschereien zu entweihen. Berner's berühmteste Leistungen waren die Vorspiele an hohen Festen und die Behandlung des

[1] Vgl. L. A. Z. 1812, Sp. 465.

[2] Wenn man einem Artikel der Schles. Musikzeitung glauben will, konnte man noch in den dreißiger Jahren dieses Jahrh. »Wir winden dir den Jungfernkranz« oder die Gnadenarie aus Robert d. Teufel zu hören bekommen.

Digitized by Google

Chorals durch die charakterisierende Harmonisirung der einzelnen Verse nach dem Textinhalte. Es ist zu bedauern, daß wir über das Spiel dieses Künstlers, vielleicht des größten Organisten seiner Zeit, nichts Genaueres wissen; da er fast immer improvisierte, hat er nur wenig für Orgel geschrieben und von dem Wenigen ist fast alles verloren, ebenso eine Abhandlung über Choralzwischenspiele. Einigermaßen entschädigt werden wir für das fehlende Material durch einen klassischen Zeugen seines Meisterspieles. Es ist der junge Felix Mendelssohn, der im Jahre 1823 mit seinem Vater nach Breslau kam und hier Gelegenheit hatte Berner zu hören. Sein Bericht darüber nach Berlin zeugt von dem gewaltigen Eindruck, den der junge Künstler durch Berner's Spiel gewonnen hatte[1]. Nicht minder ehrenvoll ist die Kritik der Leipziger Musikzeitung über sein Berliner Konzert[2].

Berner hatte auch als Organist eine große Zahl von Schülern. Wir kennen sie zum Theil schon als seine Klavierschüler, wir nennen: Köhler, Hesse, Freudenberg, Ludwig Berner, Atze, Ressel, Zöllner. Außer diesen, welche selbst zum Theil Organisten ersten Ranges waren, bildete er eine Anzahl tüchtiger Spieler unter den Seminaristen aus. Indem die erledigten Stellen aus der Zahl seiner Schüler besetzt wurden, machte sich sein Einfluß auf diese Seite der Kirchenmusik bald wohlthuend bemerkbar. Die Anhänger der galanten Manier waren gezwungen seinem Beispiele nachzueifern, falls sie sich nicht lächerlich machen wollten. »Sein Tod erfolgte zu früh für diese Seite der Kunst, Verkehrtheiten und Banalitäten konnten zu seinen Lebzeiten nicht aufkommen, weil sein alle Organisten überragendes Genie und seine unnachahmliche Fertigkeit, durch den besten Willen und die richtigsten Ansichten geleitet, alle Gemeinheiten niederhielt und allen Mißbrauch des heiligen Instrumentes verbannte[3].«

So sehen wir diesen wichtigen Zweig der Kirchenmusik einer Vervollkommnung entgegenschreiten. Nicht so schnell ging dies bei der Vokalmusik; doch zeigen sich im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts auch hier wirksame Bestrebungen. Besonders wichtig ist auch hier das Jahr 1812, in welchem durch Bierey's Bemühungen die erste Breslauer Singakademie gegründet wurde.

Schon vorher hatten sich kleinere Vereinigungen zur Pflege von Vokalmusik gebildet. Am ältesten[4] ist wohl der 1775 gegründete

---

[1] Hensel, Familie Mendelssohn, Bd. I, S. 137. Der Bericht ist aus einer Zeit, wo Berner's Person nicht mehr ihre frühere Liebenswürdigkeit hatte.

[2] L. A. Z. 1812, p. 455.

[3] Schles. Musikztg. 1834.

[4] Hoffmann, p. 269 f.

Digitized by Google

Konzertverein, der seine Aufführungen jeden Freitag in einem Gartenlokal der Taschenstraße abhielt. Mit Vorliebe wurde ältere Vokalmusik getrieben, daneben aber auch Instrumentalmusik: der Verein besaß auch eine Sammlung alter Instrumente. Zu den Konzerten wurde von der »kunstverständigen Tochter des Herrn Krüger auf einer kleinen Orgel der Generalbaß gespielt.« Doch trat dieser Verein wenig in die Öffentlichkeit, ebenso das 1803 von Prof. Etzler errichtete Singinstitut. Alle diese Vereinigungen waren zu klein, um etwas Bedeutendes zu leisten. Wir sehen hier denselben Übelstand wie bei den Abonnementskonzerten: es fehlte nicht an geeigneten Kräften, aber diese waren zersplittert. Erst einem so bedeutenden Talente, wie es Bierey besaß, war es möglich durch Vereinigung aller »Familienvereine« ein großes leistungsfähiges Institut zu schaffen.

Bierey, 1772 zu Dresden geboren, hat nächst Berner und Schnabel vielleicht das größte Verdienst um die Hebung des musikalischen Geschmackes; seine Verdienste beziehen sich allerdings mehr auf die Oper, welche wir hier nicht mit betrachten können; — er war auch ein fruchtbarer Opernkomponist — doch sind wir ihm schon als Mitglied der Liedertafel begegnet; durch seine Singakademie trat er in den Vordergrund des Konzertlebens[1]. Das Institut schien sich gut zu entwickeln, 1813 zählte es 100 Mitglieder, Bierey suchte vor allem den Sinn für ältere Musik zu erwecken. Dabei kam ihm eine reichhaltige Bibliothek älterer Musiker aus dem Besitze des Elisabethgymnasiums sehr zu statten. Sie bestand aus 379 Bänden, Handschriften und Drucke; letztere meist von Alessandro Vincenti und Francesco und Bartholomeo Magni in Venedig. Sie enthielten 1—12stimmige Kompositionen von 155 verschiedenen zum Theil sonst unbekannten Meistern[2]. Trotz der großen Bemühungen des Dirigenten ging der Verein schon 1816 ein. Fortsetzer seiner Bestrebungen fand Bierey in den Kantoren Siegert und Posner; beide gründeten Vereine zur Pflege geistlicher Chormusik; ersterem dankt die Stadt die Aufführung zahlreicher älterer Kompositionen, dieser scheint mehr die zeitgenössischen Meister bevorzugt zu haben; durch die Abschriften, welche er von den Werken derselben zum Gebrauche in seinem Verein machte, sind eine Reihe ausgezeichneter Kirchenkompositionen der Nachwelt erhalten ge-

[1] Hoffm. p. 43 f. Über Bierey außer in den beiden citierten Werken: L. A. Z. 1840, No. 17 u. viele Stellen der Schles. Mus.-Zeitung.

[2] Vgl. L. A. Z. 1813, Sp. 18 ff; daselbst ein Verzeichniß der Werke, ein Salve regina von Rovetta ist abgedruckt.

Digitized by Google

blieben, welche sonst unbekannt sind[1]. So verdienstvoll aber auch die Leistungen dieser Männer waren, so konnten sie doch bei den bescheidenen Mitteln, über welche sie nur verfügten, größere Werke aus den bekannten Gründen nur in der Charwoche aufführen. Da gab Winterfeld im Jahre 1819 die Anregung zur Bildung eines Vereins für Kirchenmusik in großem Stil[2]. Seit langer Zeit hatten in seinem Hause Aufführungen alter Meisterwerke stattgefunden. Berner, Schnabel, v. Raumer, Mosevius waren dabei ständige Gäste gewesen. Nunmehr vereinten sich diese fünf Männer zum Direktorium des neuen Vereins. Das Kircheninstitut wurde zur Mitwirkung herangezogen und die Aula Leopoldina der Universität den Aufführungen geöffnet. In der am 19. April 1819 abgehaltenen ersten Sitzung beschloß man den »Messias« zu geben. Man wählte Mozart's Bearbeitung, doch sollte der Text revidiert und die Instrumentation durch Hinzufügung von Posaunen (wie bei der Londoner Aufführung) wirksamer gestaltet werden. Diese heikle Aufgabe fiel, wie immer, wo es etwas Schwieriges gab, woran sich die übrigen Musiker nicht wagten, Berner zu. Am 28. Juli desselben Jahres fand die Aufführung statt. Zwar hatten Siegert und Herrmann schon früher Versuche gemacht, den »Messias« vorzuführen, ohne aber (aus den bekannten Ursachen) nachhaltigere Wirkung erzielen zu können. »Diesmal aber las man Entzücken über diese göttliche Musik von den Gesichtszügen ab.« Solisten waren Mosevius und Frau, Frau Anschütz und Herr Ehlers. Der Chor bestand aus 46 Sopranen, 38 Altisten, 44 Tenören, 52 Bässen; das Orchester aus 48 Violinen, 16 Bratschen, 15 Celli, 10 Bässen; je 4 Flöten, Oboen, Klarinetten, 5 Fagotten, 4 Hörnern, 6 Trompeten, 4 Posaunen, 2 Pauken. Diese Disposition verdient vor der Hillerschen unbedingt den Vorzug. Luge war Primgeiger, Schnabel dirigierte das Orchester, Berner leitete seine vorzüglich einstudierten Chöre am Flügel. Nach diesem Erfolge schien man der Gunst des Publikums sicher. Man veranstaltete eine Wiederholung, allein der Saal blieb leer. Die Neugierde der Menge war befriedigt und das Häufchen Kunstverständiger reichte nicht aus, das drohende Deficit der Kasse zu decken. Unter diesen bedenklichen Zeichen gingen die Direktoren an die Einübung eines anderen Werkes. Ursprünglich war der »Samson« gewählt worden, allein man ließ unglücklicherweise diese Idee fallen und wählte das »Alexanderfest«, ein Oratorium, dessen Inhalt dem Publikum unverständlich blieb. Zwar hatte Prof. Braniß es versucht, in

[1] Vgl. das Verzeichniß der Berner'schen Kompositionen.
[2] Vgl. Baumgart, Mosevius; ferner Kossm. u. Karlo p. 248.

Digitized by Google

einem geistreichen Artikel das Werk zu besprechen[1], allein als Dank für seine Bemühungen mußte er zweimal folgendes Epigramm in dem Inseratentheil der Zeitung lesen: »Dank Haendel dir, durch dich ward Licht: Was durch Herrn X? — das weiß man nicht.«

So war ein Mißerfolg vorauszusehen. Jedenfalls liegt die Schuld an der kühlen Aufnahme des Werkes (20. Nov.) nicht an einer fehlerhaften Auffassung seitens der Dirigenten, die doch in diesem Falle sicherlich durch Winterfeld auf das Richtige schon in den Proben hingewiesen worden wären, sondern lediglich an dem mangelnden Verständniß der Zuhörer. Das Publikum schenkte dem Verein kein Interesse mehr, die Vereinskasse war erschöpft, die Behörden leisteten keine Zuschüsse: so löste sich der Verein nach kaum zweijährigem Bestehen wieder auf. Seine Bestrebungen wurden durch die von Mosevius gestiftete Singakademie wieder aufgenommen, die sich bald zum ersten gesanglichen Institut der Stadt emporschwang und es bis heut geblieben ist. Durch die Mosevius'sche Akademie wurde der Stadt endlich ein Institut gegeben, das im Stande war, unabhängig von Verhältnissen der Zeit und den Launen der Dilettanten auch die größten Chorwerke aufzuführen. Die Bildung dieses Vereins bezeichnet also den Abschluß der ganzen Entwickelung des Musikwesens auf diesem Gebiet.

Wir dürften uns vielleicht wundern, an der Spitze des Vereins nicht diejenigen Männer zu erblicken, welche bisher im Vordergrunde des Musiklebens standen. Allein Schnabel begann sich von der öffentlichen Thätigkeit zurückzuziehen, er hatte genug geleistet: Berner von Amtsgeschäften überhäuft, von seelischen Stürmen und körperlichen Leiden heimgesucht, durch ungerechte Angriffe verletzt, zog sich menschenfeindlich und verdüstert von seinen undankbaren Mitbürgern zurück. Ein früher Tod endete am 9. Mai 1827 sein thatenreiches Leben. Sein Tod erinnerte die Stadt an seine großen Verdienste. Eine großartige Leichenfeier erwies dem Todten die letzten schuldigen Ehren. Sie gestaltete sich zugleich zu einer der größten Musikaufführungen, die jene Zeit erlebte. Sämmtliche Breslauer Musiker und Kunstfreunde folgten unter dem Geläute aller Glocken dem Sarge, während die Bevölkerung ehrfurchtsvoll, wie bei dem Leichenbegängniß eines Fürsten, zu beiden Seiten der Trauerstraße Spalier bildete[2].

Berner fand keinen Nachfolger: es gab niemand, der wie er alle

[1] Bresl. Zeitung 1822, 2. u. 6. Dez.

[2] Das Grab ist vereint mit demjenigen Chladni's auf dem alten Kirchhofe zu St. Elisabeth in der Nikolaivorstadt zu finden.

Zweige seiner Kunst gleich ausgezeichnet beherrscht hätte. Dagegen sehen wir auf den verschiedenen Gebieten des Musiklebens eine Reihe von Männern in den Vordergrund treten, welche zum größten Theil durch ihn angeregt, seine Bestrebungen fortsetzten und dem Breslauer Musikleben eine immer erfreulichere Entwickelung gaben. Die Betrachtung dieser Zeit ist nicht mehr unsere Aufgabe. Dagegen möchte vielleicht eine Uebersicht über die in den größeren Aufführungen gegebenen Werke am Platze sein, die aber bei der mangelhaften Berichterstattung jener Zeit und der Schwierigkeit, die zerstreuten Notizen zu sammeln, keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen darf:

Komponist.	Titel des Werkes.	Dirigent und Datum.
1. Italiener.		
G. Gabrieli	O Domine cf. Winterfeld III S. 11.	Siegert 1820.
Caccini	Motetten?	Berner 1819.
Leon. Leo	Cor mundum crea	Siegert 1820.
Caldara	Kyrie, Sanctus Laus Deo	Berner 1819.
Sarti	Miserere	Siegert 1827.
2. Deutsche.		
Gallus	Ecce quomodo	Siegert 1827.
	Messen (jedenfalls ist er unter dem in den Berichten vom Winter 1817/18 genannten Haendel zu verstehen)	dto.
Eccard	Choräle	Siegert 1826.
Hasler	dto	
R. Keyser	Kündlich groß ist das göttliche Geheimniß.	Berner 1819.
Penzel	Wenn Christus seine Kirche schützt	dto.
Bach, Seb.	»Ich lasse dich nicht« Choräle	Siegert 1820.
Bach, Michael	Motette	Siegert 1826.
Haendel	Messias	Herrmann 1800.
»	» 3. Theil)	Siegert 1816. 1822.
»	»	Berner u. Schnabel 1829.
»	»	Mosevius 1827.
»	Jud. Maccab.	Siegert 1816.
»	Utrechter Te Deum	Berner 1826 in einem grossen Konzert zum Besten der Griechen.
»	Alexanderfest	Berner u. Schnabel 1822.
Rosetti	Der sterbende Jesus	Siegert 1814.
	Passion	1819.

Digitized by Google

Komponist.	Titel des Werkes.	Dirigent und Datum.
Berner	150. Psalm	Posner 1826.
Bierey	Dasein Gottes	Bierey 1813.
	Motette; Hoffm. p. 40	
Stadler	24. Psalm	Posner 1826.
Graun	Tod Jesu	alljährlich Charfreitag s. o.
»	Te Deum	1826.
Schneider	Weltgericht	Akad. Musikv. 1823.
Naumann	Vater Unser	Schnabel 1826 im Griechen-konzert.
Mozart	Requiem	1800. 1805 Schnabel u. Janitzek.
»	»	1823 Schnabel.
»	»	1824 Schnabel.
»	Davide penitente	Akad. Musikv. 1823.
Haydn	Sieben Worte	1800. Siegert 1815. 1818.
»	Schöpfung	s. o.
»	Jahreszeiten	1802.
Beethoven	Schlußchor aus Christus am Ölberg	1813 Schnabel.

Anhang.

Wir haben in den vorhergehenden Kapiteln eine Reihe Männer als reproduzierende Künstler kennen gelernt. Eine Anzahl derselben hat sich indessen auch schöpferisch mit Glück versucht. Voran stehen wiederum Schnabel und Berner. An Schnabel als Kirchenkomponist genügt es hier zu erinnern. Gänzlich unbekannt sind Berner's Kompositionen. Wir können ein solches Geschick nur für seine Klavierwerke und seine Lieder einigermaßen gerechtfertigt finden, denn diese haben in der That nur einen historischen Werth. Dagegen kennen wir seine Männerchöre bereits als hervorragende Leistungen auf diesem Gebiet. Berner's Hauptbedeutung als Komponist liegt aber in seinen Kirchenkompositionen. Seine Hymnen. die Bibelkantate, die Kantate »Preis des Höchsten«, der 150. Psalm und vieles andre gehören zu den besten Leistungen, welche der Händelstil in Deutschland aufzuweisen hat. Wir müssen uns eine eingehende Kritik versagen und geben wenigstens ein Verzeichniß seiner Werke, von denen vieles verloren ist. Vielleicht erinnert man sich an der Stätte seines Wirkens des vergessenen Meisters. Ein flüchtiger Blick auf seine Kirchenkompositionen überzeugt uns von ihrem unverdienten Schicksal. Nur einem so engen Wirkungskreise, wie ihn Berner's Lebensschicksal mit sich brachte, ist es zuzuschreiben, daß

Digitized by Google

sein Name nicht bekannter, seine Werke nicht mehr gewürdigt worden sind.

Wir geben ein vollständiges Verzeichniß derselben als Schluß dieses Abschnittes.

Verzeichniſs der Werke.

Für Klavier.

1800. Sonate.[1]

c. 1804. 6 Polonaisen; 6 marches et danses; 8 variations sur un thême du ballet »les mariages troublés«.

3 Märsche der preußischen Garde für Klavier. Breslau A. Holäufer.

1813. Op. 9. Variationen (der Prinzessin von Preußen gewidmet), gedruckt bei Förster 2. Aufl. Exemplare in Berlin und im Besitze des Herrn Musikalienhändlers Hainauer zu Breslau.

Op. 12. Fantasie u. Variationen gedr. bei Förster cf. A. M. Zeit. 1816 Sp. 391.

Op. 14. Variationen: Ich klage dir o Echo hier.

Op. 16. Fantasie und Variationen über ein Thema der Oper »l'amore marinaro« (Ferdinand v. L'Estocq gewidmet) gedruckt bei Förster; Exemplare bei Hainauer und in der Bibliothek des Lehrerseminars zu Steinau.[2]

Op 18. Variationen und Fantasie: »que le jour me dure« (der Frau v. Harroy gewidmet), gedruckt bei Förster (Hainauer).

Op. 20. 8 Variationen über ein Thema aus »Die Schwestern von Prag« (à la grande duchesse Alexandra Fédorowna née Princesse de Prusse); 2. Aufl. Förster (Hainauer. Steinau).

1819. Op. 21. Rondeau brillant (à Madame la comtesse Natalie Roeder, née Henkel; gedruckt bei Förster (Hainauer. Steinau).

Variationen in F-dur?

Op. 22. Variations faciles sur un thême connu (à la Comtesse Adelaine de Henkel); gedruckt bei Förster (Hainauer. Steinau).

Op. 23. Rondoletto als Seitenstück zu Mozart's Rondeau in D-dur (der Gräfin Julia v. Proschke gewidmet); gedruckt bei Förster (Hainauer).

Op. 24. Introduktion und Variationen über einen beliebten Chor der Oper »Freischütz« von Weber (C. M. v. Weber gewidmet); gedruckt bei Förster (Hainauer).

Ohne Opus und Jahreszahl:

»Trennung und Wiedersehen«, eine musikalische Ekloge; gedruckt bei Weinhold (Hainauer).

14 Variationen in C-dur »Eh' ich an's Werk geh'«.

Konzert für Pianoforte mit großem Orchester.

Variationen für Klavier und Flöte mit Begleitung von Blasinstrumenten in Des-dur »Das waren sel'ge Tage«.

10 Variationen »Mich fliehen alle Freuden«.

Jugendwerke: Geschwindwalzer, Marsch, Polonaise, Neuer Sehnsuchtswalzer.

---

[1] Alle Stücke, bei denen nichts über Fundorte bemerkt ist, sind als verloren zu betrachten.

[2] Nach den dankenswerthen Mittheilungen des Herrn Schulrath Spohrmann.

Für Orgel.

1812. Variationen über »God save the king«;
dto. nach Abt Vogler (Steinau).
1812. Das sogenannte »Kindelwiegen« zum Gebrauche in der heiligen Christnacht. Variationen, zuletzt mit eingeflochtener Choralmelodie »Uns ist ein Kindlein heut gebor'n«. Abschrift von 1825 im Besitz des Herrn Organisten Kabel.

Nicht zu bestimmen:
Variationen von Vogler arrangiert für Orgel (Steinau) s. o.
Trauerpräludium.
Variationen »Vom Himmel hoch«.
Fuge in C-dur.

Für Flöte.

1801. 10 Variationen mit Orchester.
7 Variationen mit Orchester.
1802. Konzert für Flöte mit Orchester.
Variationen mit Begleitung.
1805. Adagio aus Mozart's Quintett in D-dur für Flöte mit Orchester arrangiert.
1807. Variationen mit Blasinstrumenten.
1810. La mélancholie, Romanze für Flöte mit Orchester.
1813. Konzert für Flöte und Orchester, seinem Freunde Zahn gewidmet (Solostimme bei Hainauer).

Für andere Orchester-Instrumente.

1792. Petite Sonate pour trois violons.
1802. Concert pour le basson avec orchestre.
1810. Divertissement für Klarinette.
1816? Op. 13. Divertissement pour le Violoncelle avec accompagnement de l'orchestre (dem Prinzen Radziwill gewidmet; gedruckt bei Förster (Berlin).
1817. Konzert für das chromatische Horn.
Variationen für das chromatische Horn.

Für Orchester.

1793. 12 danses pour l'orchestre.
1794. 12 danses pour l'orchestre et pour violon.
Märsche.
1795. Divertissements — 2 Märsche —.
1796. 12 danses pour l'orchestre et clavecin.
1797. Anglaise et contre-danse pour le théâtre.
1798. Ouverture zur Eröffnung des Theaters.
Cassatea turca.
1799. Harmonie in Es.
1807? Marsch für die Studierenden zur Eröffnung der Sommervergnügungen.
1818. Polonaise zur Eröffnung der Bälle in der Neuen Börse; (Klavierauszug von Ressel bei Hainauer).
»God save the king« als Quartett in allen Kirchentonarten (wohl Arrangement der Orgelkomposition).
1824. Ouverture zur Stiftungsfeier des akademischen Musikvereins.

Nicht bestimmbar:
Lieblingsmarsch des Kronprinzen von Schweden für Harmoniemusik Hainauer Abschrift der Stimmen).
3 Feldstücke — Marsch für das Leibregiment der preußischen Garden.

Opern und Singspiele.

1806. Musik zu dem Schauspiel »Benno« oder »Der Ungläubige« von Kaibel nach Mahlmann. Partitur Stadtbibliothek zu Breslau in Abschrift enthält eine Bemerkung von B.'s Hand, wonach dieselbe durch Abänderungen im Original unbrauchbar werde). Sie enthält Ouverture, 2 Märsche, Kampfscene, Trauermarsch, Trauerchor, türkischer Marsch, Romanze, Zwischenaktsmusik, Lied, Ouverture pour l'entr'acte.)

1806. »Die Geburtstagsfeier«.

1808. »Der Kapellmeister«, ein komisches Intermezzo.

1822. »Das unterbrochene Musikfest«, ein Fastnachtsspiel auf einem Maskenball aufgeführt, (Text im Hausfreund 1822 No. 8).

1823. »Der Musikstein«, Festspiel von Geisheim (Hausfreund 1823 S. 616; Stimmen abschriftlich Stadtbibliothek zu Breslau).

Unvollendet:

»Der Zaubermantel«, Oper von van der Velde (cf. Holtei 40 Jahre II, 225).

Gesänge.

Lieder für 1 Singstimme und Begleitung:

1798. 4 Arien.

1799. Klagegesang aus »Julius von Tarent« (Chor?).

c. 1800. Die Fülleborn'schen Lieder in der »schlesischen musikalischen Blumenlese« von Grass, Barth & Comp. Lied zur Feier des 100jährigen preußischen Königthumes (Heft 1); Dyrenfurth. An die Hütte der Einsamkeit in Karlsruh (Heft 3). Lob des Sprudels in Karlsbad Jahrg. 3, 1. Die Musik (Heft 2).

1809. »An dem schönsten Frühlingsmorgen«, Parodie für Tenor und Orchester. Variationen für Tenor und Orchester, dto. für Sopran über »que le jour me dure« (cf. die Klavierkomposition).

1811—16. Lieder in einem Autograph im Besitze des Herrn Hainauer.
Titel: »Gesänge mit Begleitung des Pianoforte 8. Abteilung.«
Inhalt: No. 111 »Sehnsucht« von Zeuri (?) komponirt am 3. Juli in Hühnern.
No. 112. »Kusko's Gesang« aus einer peruanischen Erzählung von Karoline Kröber.
No. 113. »Das Bächlein und die Blumen« komponiert 22. Mai zu Berlin 1812.
No. 114. »Mädchen am Ufer«. Berlin den 25. Mai 1812; aus dem Englischen.
} Durchstrichen mit der Bemerkung: schon gedruckt. S. Op. 11.
No. 115. »Den Manen einer Freundin«. 22. September ohne Jahr.
No. 116. »Sieh' nicht so trübe, Mädchen«. 21. Dezember 1816.
No. 117. »Cavatine« in das Stammbuch Ihrer Excellenz etc., an meinem Namenstag den 7. März.

1814. Op. 11. 6 deutsche Gesänge (A. M. Z. 1814 Sp. 603) der Prinzessin Friederike von Preußen gewidmet, gedruckt (Hainauer).
No. 1. »Das Bächlein und die Blume«.
No. 2. »Weiblicher Sinn« (Schreiber).
No. 3. »Treue« (Müchler).
No. 4. »Mädchen am Ufer«.
No. 5. »Sonst und jetzt«.
No. 5. »Der einzige Augenblick« aus »Alexis und Dora«.

1819. Bravour-Variationen über »God save the king« für die Campi.

1823. »Wohl gespeist zu haben«, gedruckt bei Förster (Gedicht Hausfreund 1823 S. 255; Hainauer).

1825. »Über den Sternen« von Agnes Franz, »Unter den Sternen« von Kudrass (Freunden deutschen Gesanges gewidmet; gedruckt bei Förster (Berlin. Hainauer).
Dasselbe für Guitarre arrangiert von Gabriel (Hainauer).
8 Gesänge mit Begleitung des Orchesters.

1826. Op. 30. 12 Lieder aus dem schlesischen Musenalmanach von 1826; gedruckt bei Förster (Hainauer).
1. »An Louisen« (von H. Köhler). 2. »Liebesdienst« (Freund). 3. »Sehnsucht« (Grünig). 4. »Kuss zur Nacht« (Köhler). 5. »Blo Velken« (Holtei). 6. »Trost« (Kudrass). 7. »Liebesklänge« (Theodor Brand). 8. »Liebesphantasie« (Gustav Schneiderreit). 9. »Der Springauf« (Holtei). 10. »Sehnsucht nach dem Grabe« (Köhler). 11. »Vergiß mein nicht« (Gottwald). 12. »Was ich wollte« (Zitzmann).

1827. 8 Lieder aus dem schlesischen Musenalmanach von 1827 (A. M. Z. 1827 Sp. 397 gedruckt bei Förster (Berlin. Hainauer).
1. »Frühlingslied« (Mehwald). 2. »Liebe Nähe« (Agnes Franz). 3. »Wein-Philosophie« (Wilh. Gabriel). 4. »Der Liebe Stimme« (Kastor). 5. »Die Harfnerin« (Paul Gottwald). 6. »Alleene« (Holtei). 7. »Fischlein im See« (Kastor). 8. »Der Geliebten Bild« (Theodor Brand).

1827. »Lied eines griechischen Knaben«, äolisch, zum Besten der Griechen; gedruckt bei Förster (Berlin).
»Menschen, Blumen und Zeit« von Zedlitz (Berner's Schwanengesang).

Nicht zu bestimmen:
»Der kluge Herr« (Gabriel).
6 Lieder für eine Singstimme.
Six chansons françaises.
Variationen für eine Singstimme über »Ich sah ein Röslein am Wege stehn«.

Mehrstimmige Gesänge.

1800. 4stimmige Chöre (?).

1803. 6 4stimmige Gesänge; 5 Hefte ?.

1806. Abschiedschor an Weber.

1809. Preis des Künstlers; Wechselgesang für 2 Singstimmen mit Chor von A. Hentschel.
Weihe der Kunst von Hentschel.

1812. Opfergesang am Altar des Vaterlandes; der Singakademie in Berlin gewidmet. Solo und Chor a capella, gedruckt bei Förster (Hainauer) (cf. A. M. Z. 1815 Sp. 229).

1813. Hymne der Deutschen von Stoeckel; gedruckt bei Förster (Hainauer, Partitur; Klavierauszug Berlin).
»Heil dir, Friedrich Wilhelm« Chor und Orchesterstimmen (Steinau).

1814. Frühlingschor.

1816. Friedenslied.

1818. »God save the King«, deutsche Bearbeitung von Schall für Solo, Chor und Orchester.

1819. Op. 19. 6 Gesänge und 3 leichte Canons für 3 Männerstimmen; gedruckt bei Förster (Hainauer. Berlin).
1. Zur Geburtstagsfeier eines Freundes oder einer Freundin. 2. Lieblingsplätzchen. 3. Freudvoll und leidvoll. 4. Was im Konzert die Instrumente. 5. Abendständchen. 6. An mein Mädchen. — Canons: 1. In der Liebe laßt uns leben. 2. Lebt wohl. 3. Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang.

1819. Zur Stiftungsfeier der Loge zu den 3 Todtengerippen.
dto. der Loge zur Glocke.
Zur Einweihung des neuen Freimaurergebäudes.
2 Freimaurerchöre.

1823. Op. 26. 3 Gesänge für Seminarien; für 2 Soprane, Tenor und Baß, gedruckt bei Förster (Hainauer).
1. Die Musik. 2. Macht der Töne. 3. Preis des Künstlers.

1823—27. 4stimmige Gesänge für die Liedertafel. Stadtbibliothek zu Breslau. »Blaue Bücher« No. 11. »Unser Bruder Malchus«, mit Beibehaltung einer alten Volksmelodie (Geisheim). No. 12. Weinlied (Novalis) »Auf grünen Bergen wird geboren«. No. 27. »Sänger's Erntelied« (Geisheim). No. 28. »Heil Dir, Goethe, Heil im Leben«. No. 50. »Die Mystiker und Mistiker« (Schall). No. 51. »Historia von Noa«. No. 61. »Schlußlied« (Schall). No. 62. »Freiheit im Wein« (Müller). No. 93. »Es lebe die Nacht« (Kannegießer). No. 94. »Du hast so oft mit uns gesungen« (Kannegießer).

1823—27. Musik zu den in der Pulvermacher'schen Sammlung enthaltenen Texten der Breslauer Stadtbibliothek No. 8 *n* E 3925/55 und 4 *n* $\frac{\text{E 300}}{1—117}$; meistens Freimaurergesänge.

1823. No. 11. Zum Johannisfeste von van d. Velde; Melodie: »Brüder auf, euch ist erschienen«.

1824. No. 12. Zur Johannisfeier (Geisheim).
No. 15 und 30. Zu Sylvester 1824. Den guten Schwestern; Bitte an unsere lieben Schwestern (Pulvermacher); Ein altes Lied neu bearbeitet (Ölsner).
No. 27. Sylvestergespräch (Pulvermacher).
No. 43. »Hier in diesem lieben Asyle« (Grünig) S. 302 des Gesangbuches.
No. 50. Gesang zum Jahreswechsel.
No. 53. Zum 30jährigen Stiftungsfeste des Deutschen Konzertvereins 18. Februar 1827 (Geisheim).
No. 91. Zur Trauerfeier.
No. 117. Kantate zur Johannisfeier.
No. 145. »Licht ist Leben« (Geisheim)
4 *n* $\frac{\text{E 300}}{1—117}$
No. 9. Weihegesang für die Loge »Friedrich zum goldenen Scepter«.

1825. No. 28. Nachtgesang in der Scheidestunde des Jahres 1825 (Kudrass).

1824. No. 30. Zum Stiftungsfest 10. Dezbr. 1824
No. 31. Weihegesang am Stiftungsfest 10. Dezember 1823.
} der Loge Friedrich zum goldenen Scepter

1826. No. 42. Tafelgesänge zur 50jährigen Stiftungsfeier der Loge Friedrich zum goldenen Scepter, den 10. Dezember 1826.
Kantate dto.
No. 47. Wechselgesang zum 4. Februar 1827.
No. 58. Zur Stiftungsfeier der Loge Friedrich zum goldenen Scepter (Geisheim).

1827. No. 62. Kantate zur Stiftungsfeier der Loge Friedrich zum goldenen Scepter.

1827. No. 98. Jahresschluß (Kudrass).

1827. 4 Gesänge für 4 Männerstimmen aus dem schlesischen Musenalmanach von 1827; gedruckt bei Förster (Hainauer).

Nicht bestimmbar:
5 4stimmige Kanons.

6 Gesänge für 3 Männerstimmen (Chor-Arien für Seminarien?).
»An die Hoffnung« für 3 Männerstimmen und Klavier; gedruckt bei Förster.
Der Morgen im Gebirge.
Lobgesang am Mittag.

Kirchenkompositionen.

1792. Lateinische Kirchengesänge aus Vespern. — Te Deum.
1798. Gloria.
1800. Te deum laudamus, 3 Motetten.
1801. Kantate zu Christi Verklärung.
1801. Trauerkantate auf den Tod Josephs von Wanhall, zu einer Parodie umgearbeitet, mit Recitativen und Chören vermehrt. E. 1859.[1]
1803. Kantate zu Christi Verklärung E.[2]
Kantate Lob der Gottheit. E. 1839.
1805. Domine ad adjuvandum me festina. Offertorium zum St. Hedwigsfest. (Halleluja?)
1808. Preis des Höchsten, Kantate von Uz für 3 Singchöre. E. 1830.
1809. Choral »O Haupt voll Blut und Wunden« nach 4 Systemen für Orchester.
1813. Choral zur Einweihung der neuen Orgel.
1813. Choral zur Stiftung des Singinstituts.
1815. Kantate zur Feier des allgemeinen Friedens; gedruckt bei Förster. Text von Bürde. Partitur Berlin Hainauer; Klavierauszug als Oster-Kantate benutzt 1848. E.
Todtenfest-Kantate für den Geheimrat Zimmermann. E. 1835.
1816. Choral für die 1812—15 gefallenen Akademiker.
Choral »Es ist vollbracht« (identisch?).
Bibel-Kantate, Text von Gerhard; gedruckt bei Grosser (Cranz) in Breslau. Klavierauszug von B. E. Philipp. E. 1835. (Das Schluß-Halleluja ist mit einigen Abänderungen extra vorhanden, vielleicht ist dadurch die Nachricht von dem Halleluja aus dem Jahr 1805 entstanden.)
1822. Myrthenweihe (Hochzeitskantate).
1822. Hymne »Der Herr ist Gott«, für 4 Männerstimmen und Soli mit Blasinstrumenten. Text von Harnisch. Orgel von Köhler hinzugesetzt. Cf. Eutonia VII. 54 gedruckt bei Cranz als Opus posth. No. I. (Hainauer) E. 1838.
2. Auflage neu instrumentiert von Tschirsch, gedruckt bei Leuckard in Breslau. (Berlin).
1823. Offertorium für Trebnitz.
1825. 22. Psalm zum 50jährigen Dienstjubiläum Schnabel's, neubearbeitet und mit einer Ouverture versehen. (Als Männerchor, No. 89 war in der Sammlung »Geistlicher Männerchöre« von Decoin; Erfurt und Leipzig, G. W. Körner's Verlag.
1826. Der 150. Psalm für 4 Singstimmen, Orchester und Orgel (dem Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten gewidmet) gedruckt bei Leuckard. (Berlin, Hainauer, Steinau; Matthiasgymnasium zu Breslau. E.)
(Cf. Ltz. 1829, p. 469.)

Unbestimmbar wohl zum Theil in die Zeit von 1816—22 gehörig:
Kantate religiösen Inhalts: E. 1858, gedruckt bei Förster (Berlin, Steinau).
Schlußfuge zu einer Kantate »Preis Gottes« von Danzi. E. 1844.

[1] Die Zahl bedeutet das Jahr der letzten Aufführung.
[2] E bedeutet in der Elisabethkirche vorhanden, meist in Posner's Abschrift.

Digitized by Google

Hymne für 4 Männerstimmen von Klein, instrumentiert von Berner.
Deus nostra salus est.
Cantatina, Gott und Vater sei gepriesen. Part. und Stimmen in Steinau.
2 Trauerchöre, Banger Wehmuth Klagen (Geisheim), Wie seelig liegt. E.
Ecce quomodo, deutsch E. 1857.
Klagegesang in Es-Dur. E. 1860.
Desgl., Kühlung bleicht die heilige Wange.
Klagegesang am Charfreitag. E. 1858. Für Chor, Blasinstr. und Orgel.
»Heilig, Heilig« aufgeführt in Salzbrunn 1831.
Hymne »Tief anbetend« 8stimmig mit Orgel. E.
Hymne »Ewiger den die Sterne preisen«. E. 1845.

Theoretische Schriften, sämmtlich verloren.

Um 1804. Vorträge in der philharmonischen Gesellschaft (s. o.)
1814. Anfang eines Katalogs für die Klostermusikalien.
1815. Grundregeln des Gesanges.
Anfang eines Choralbuches.
1819. Theorie der Choralzwischenspiele.
1821. Lehre von der musikalischen Interpunktion.
1821. Lehre von den Schlüssen.

Digitized by Google

Versuch einer Rekonstruktion der Notenbeispiele zum elften Kapitel von Franco's Ars cantus mensurabilis

von

Oswald Koller.

Die außerordentliche Wichtigkeit, welche das die Diskantierregeln behandelnde elfte Kapitel der *Ars cantus mensurabilis* für die Geschichte des mehrstimmigen Gesanges besitzt, hat Prof. Dr. H. Bellermann, obschon Franco's Traktat sowohl in Gerbert's als auch in Coussemaker's Sammlung sich vorfindet, veranlaßt, dieses elfte Kapitel mit einem reichhaltigen Kommentar gesondert herauszugeben.[1]

Er stützt sich hierbei auf folgende Handschriften:

M, eine Handschrift der Ambrosiana in Mailand, nach welcher der Text bei Gerbert III, 1 abgedruckt ist.

P, die Pariser Handschrift des Hieronymus de Moravia, welcher Coussemaker I, 117 gefolgt ist.

O, eine Handschrift aus dem XV. Jahrh. der Bodleiana zu Oxford (Ms. 842 f. 49), bisher noch nicht veröffentlicht.

Coussemaker benutzte für seine Ausgabe zum Theil auch noch zwei Pariser Handschriften:

F, *Bibl. nationale*, ehemals *fundi D. de Fontanieu* E. 30, jetzt *fundi Latini* 11267.

D, Bibliothek des Klosters St. Dié, von Coussemaker *Scriptores I* pag. XII nicht näher bezeichnet.

Über das Verhältniß der drei ersteren Handschriften äußert sich Bellermann S. 4, daß »M und P häufig wörtlich mit einander über-

---

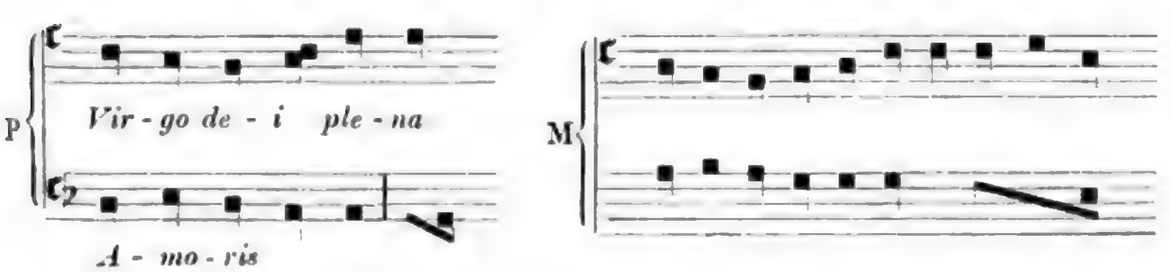
[1] *Franconis de Colonia Artis cantus mensurabilis caput XI, de discantu et eius speciebus.* Text, Übersetzung und Erklärung von Heinrich Bellermann. Separatabdruck aus der Festschrift zur dritten Säkularfeier des Berlinischen Gymnasiums zum grauen Kloster. Berlin, Weidmann 1874.

Digitized by Google

einstimmen, O dagegen nicht selten im Ausdrucke abweiche und auch eine andere Eintheilung der Kapitel gebe.« Ferner sagt er S. 16, daß »M und P eine wenn auch weit abliegende, doch gemeinsame Quelle haben müssen, daß dagegen O anderen Ursprungs ist.« Über die Notenbeispiele äußert sich Bellermann S. 5, daß sie »in M und O fehlerhaft sind und oft in keinerlei Beziehung zum Texte zu stehen scheinen. Besser ist hier P und zum Theil auch die von Coussemaker benutzten F und D.«

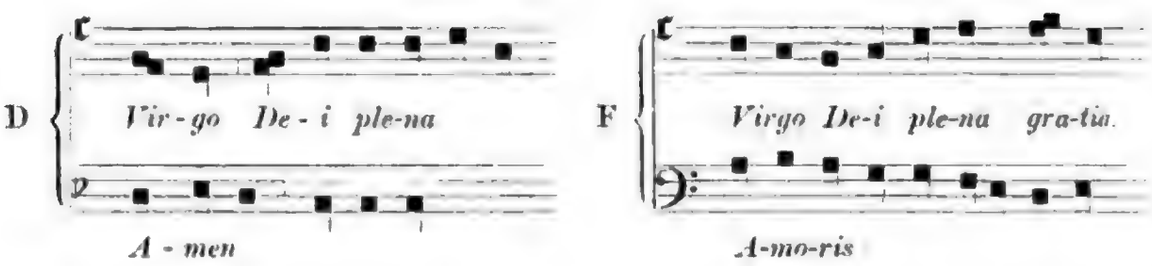
Eine von mir auf Grundlage des gedruckt vorliegenden Materials von MPFD vorgenommene Rekonstruktion der Notenbeispiele, wobei auch die aus dem Liederkodex von Montpellier[1] gewonnenen Resultate herangezogen wurden, lieferte ein in vielen Punkten von Bellermann abweichendes Ergebniß. Ich wandte mich daher an Herrn Dr. Bellermann um Überlassung der Lesarten von O, weil ich daraus einige Klarheit über noch zweifelhafte Stellen zu schöpfen hoffte. Herr Dr. Bellermann war so gütig mir seine Kollation der Notenbeispiele von O bereitwilligst mitzutheilen, für welche freundliche Förderung meiner Arbeit ich ihm meinen wärmsten Dank sage. Es hat sich aber herausgestellt, daß die Handschrift O für die Textgestaltung der Notenbeispiele in MPFD wirklich keinen Werth hat, daß sie vielmehr eine ganz selbständige Bearbeitung enthält. Ich gebe im folgenden meinen Versuch einer neuerlichen Lösung mit dem Bemerken, daß die Notenbeispiele von M und P nach Bellermann's Separatausgabe, der hierfür nochmalige genaue Kollationen der beiden Handschriften benutzt hat, F und D nach Coussemaker, O nach Bellermann's Abschrift citiert sind.

I. Diskant und Tenor beginnen im Einklange (Bellermann Notenbeispiel Nr. 55, M, S. 20, P, S. 28, FD Couss. I, 130).

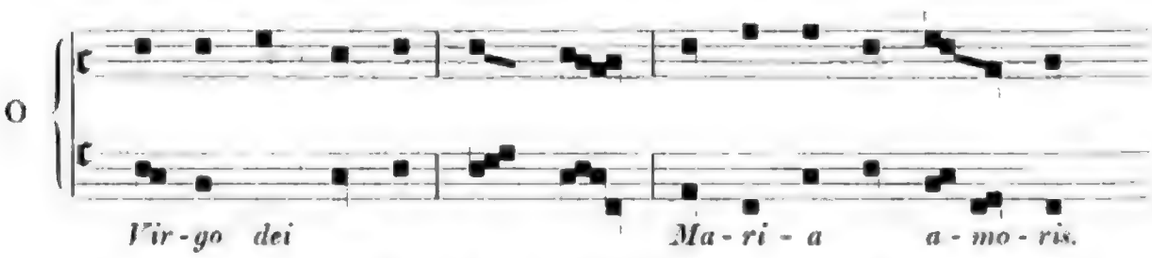


M ist, wie auch in den übrigen Notenbeispielen, ohne Text. In der zweiten Stimme findet sich kein Schlüssel; Bellermann ergänzt den *F*-Schlüssel auf der vierten Linie.

[1] Oswald Koller, Der Liederkodex von Montpellier. Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, IV. Bd. 1888, S. 1 ff.



Auch in D ist kein Schlüssel in der zweiten Stimme. Es ist ein *C*-Schlüssel auf der dritten Linie zu ergänzen, aber auch in der Oberstimme der *C*-Schlüssel auf die dritte Linie herabzurücken.



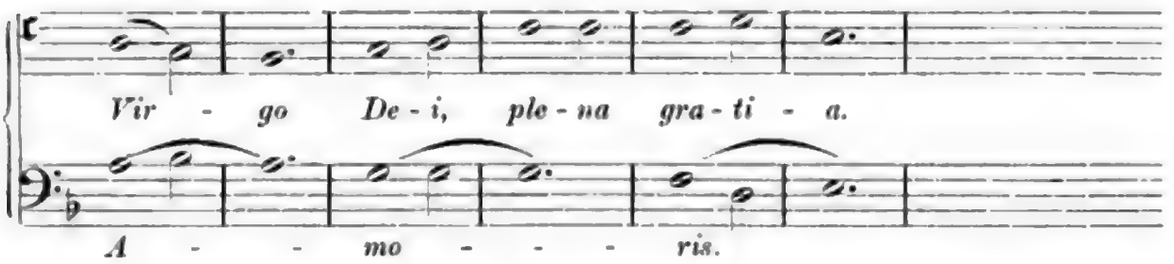
Es ist kein Zweifel, daß in PMDF dasselbe Stück vorliegt und daß sowohl Tenor als Diskant demselben ersten (trochäischen) Modus (Franco, Couss. I, 118 u. ö.) angehören. Die Kompositionen jener Zeiten bewahren, wie sowohl aus den vielen Notenbeispielen als auch aus dem Kodex von Montpellier erhellt, gerne einen gleichmäßigen Rhythmus das ganze Stück hindurch; es sind daher, wo hier eine durch nichts motivierte Störung des Rhythmus erscheint, wie in der 5. Note des Diskantes von M, in der 2. Note des Diskantes und Tenors von P, in der 5. Note des Diskantes und Tenors von F, in der 9. Note des Diskantes von D sowie bei der fehlenden 6. Note des Tenors von P,[1] Fehler des Schreibers anzunehmen; ebenso dürfte die ternäre Ligatur im Tenor von MP beidemal dieselbe trochäische Figur bezeichnen sollen, sodaß das rhythmische Schema

des Diskantes: – ⏑ –, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
des Tenors: – ⏑ –, – ⏑ –, – ⏑ – ist.

Der Tenor *Amoris* findet sich im Liederkodex von Montpellier auf Fol. 125 und 318; beide diese Stellen befinden sich nicht unter den von Coussemaker herausgegebenen Stücken.[2] Der Diskant *Virgo Dei, plena gratia* findet sich im Kodex von Montpellier nicht. Doch tritt die rhythmische Gesammtgestaltung des vorliegenden Stückes dort oft genug auf, so in Nr. VIII, XIV, XXXII, XLVIII.

[1] In dem bei Couss. abgedruckten Text von P steht die 6. Note *G* richtig.
[2] *L'art harmonique aux XIIe et XIIIe siècles. Par E. de Coussemaker. Paris 1865.*

Es kann also die Rekonstruktion nicht anders lauten als folgendermaßen:



Es ergeben sich folgende Fehlergruppen: P und D haben einen gemeinsamen Fehler, indem in beiden Stücken sowohl im Tenor wie im Diskant die zweite Note eine Longa ist; doch ist es nicht ausgeschlossen, daß hier eine selbständige Lesart der Gruppe PD gegenüber der von MF vorliegt, die beide an dieser Stelle eine Brevis zeigen. Dagegen haben MF einen gemeinsamen Fehler in der 5. Note des Diskantes, wo beidemal an unrichtiger Stelle eine Longa auftritt. F zeigt hier noch eine weitere Zerrüttung, indem im Diskant eine falsche Note (*b* statt *a*) erscheint, überdies noch die 5. Note des Diskantes eine Longa (statt einer Brevis) ist und an der 6. Stelle eine falsche Note (*f* statt *g*) steht. Die Lösung des 5. Taktes des Tenors ist unsicher. Es zeigen sich folgende Noten:

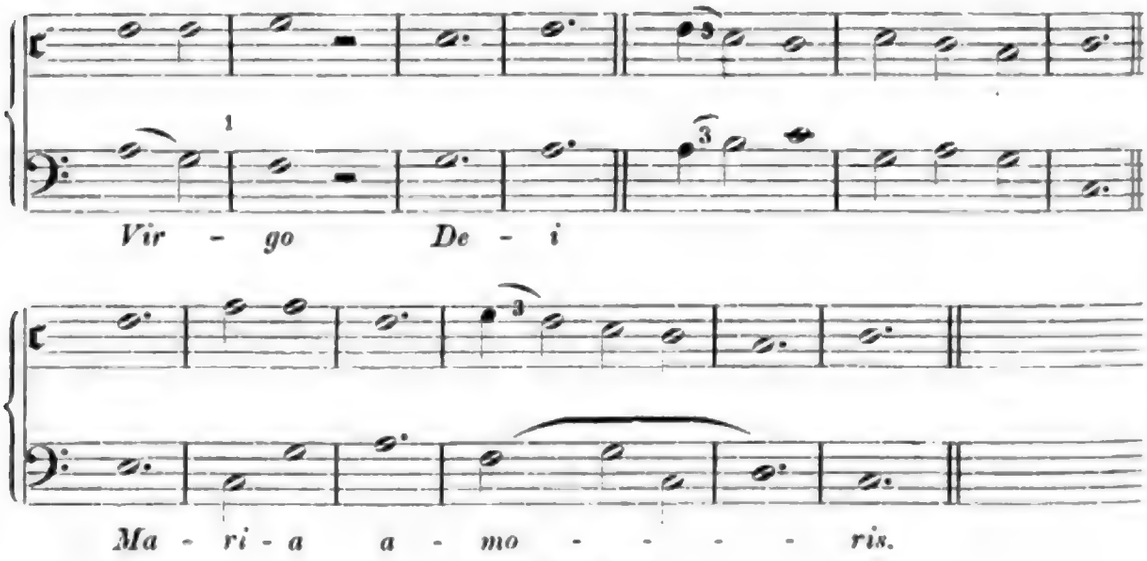
P: *F*, *E*, *F*
M: *F*, *C*, *E*
F: *E*, *D*, *E*.

Da aber alle drei Lesarten darin übereinstimmen, daß sie eine Gegenbewegung zum Diskant zeigen und da das Schlußintervall des Stückes füglich kein anderes als eine reine Quinte sein kann, so ist es am wahrscheinlichsten, daß in keiner der drei Lesarten das Richtige vollständig erhalten ist, sondern daß der Tenor lauten soll *F*, *D*, *E*, wie es in die Transskription aufgenommen ist. Die beiden ternären Ligaturen dürften dieselbe rhythmische Geltung haben; der Franconischen Theorie würde jedoch nur die von P entsprechen. In M wäre dann ein Überrest älterer Notation, die ich a. a. O. nachgewiesen habe, oder eher ein einfacher Schreibfehler vorauszusetzen.[1]

Das Notenbeispiel O Nr. 55 gehört insofern nicht hierher, als Diskant und Tenor nicht mit dem Einklange sondern mit der Quint beginnen. Es sind eigentlich drei Beispiele: das erste im ersten, das zweite im zweiten [illegible], das dritte im dritten Modus. Bei der

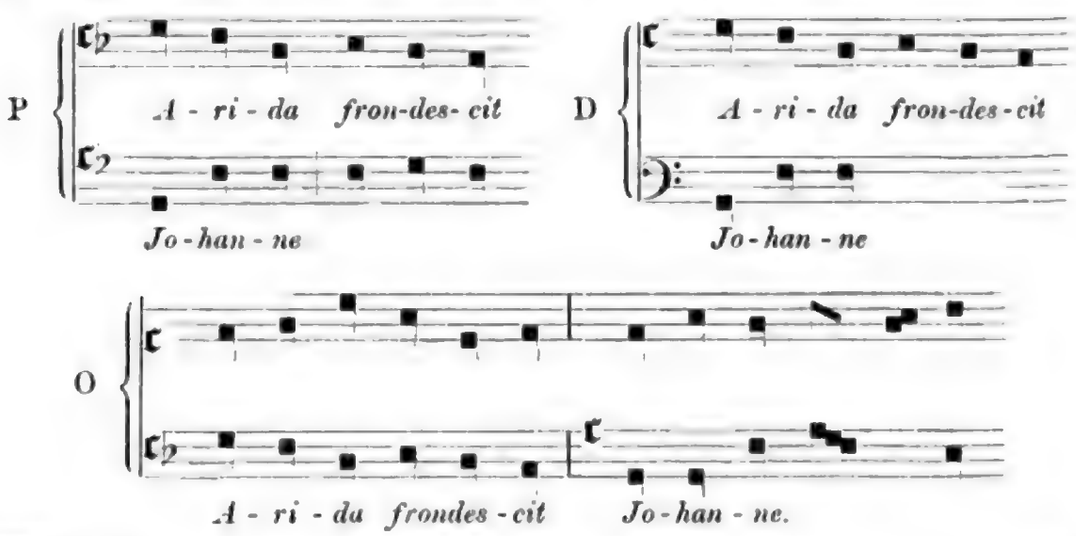
[1] Das zeigt sich deutlich in M Nr. 56, 57, wo in demselben Stück für dieselbe Rhythmenfolge in Nr. 56 die eine, in Nr. 57 die andere Ligatur geschrieben ist.

Textlegung ist auffallend, daß beide Texte als Tenore stehen. Die Melodie des *Virgo* klingt im Anfang an PMDF an, *Maria* dagegen ist vollständig verschieden. Das Beispiel ist harmonisch tadellos, seine Wiederherstellung bietet, wenn man von den Ungenauigkeiten der Ligaturen des zweiten Beispieles absieht, keine Schwierigkeiten.



II. Diskant und Tenor beginnen mit der Oktave. (Bellermann Nr. 56, M, S. 20, P, S. 28, D Couss. I, 131).

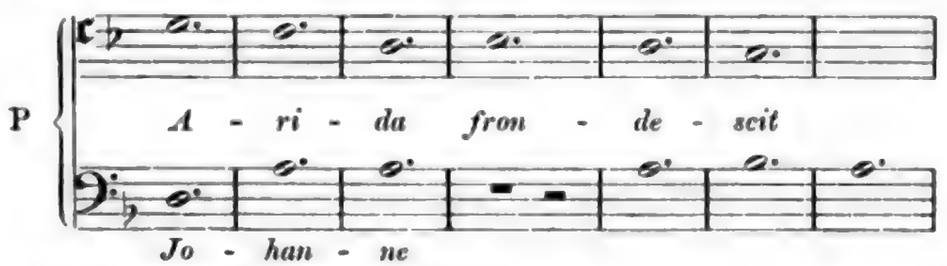
Das Beispiel in M ist falsch, es ist dasselbe wie Nr. 57. Der Schreiber hat das Richtige übersehen und das folgende Beispiel geschrieben, dann seinen Irrthum erkannt und bei Nr. 57 nochmals das Richtige hingesetzt. In F fehlt das Beispiel.



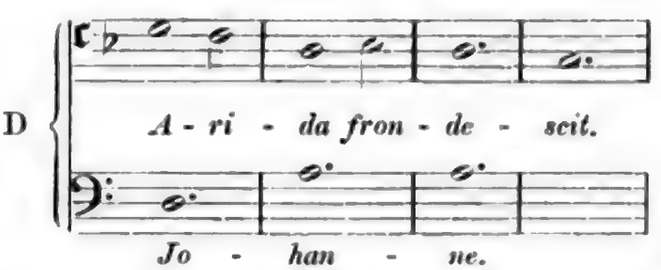
[1] Die Ligatur in dieser Geltung findet sich auch bei Johannes de Garlandia. Couss. Script. I, 101.

Der Text des Diskantes kommt im Kodex von Montpellier nicht vor, der des Tenors sechsmal, jedoch nicht unter den edierten Stücken. Es ist kein Zweifel, daß der Tenor im ersten molossischen Modus steht, je drei Longen und eine Pause, wie im Kodex von Montpellier bei Nr. II, X, XI, XIII, XLIII, XLV.

Die Lösung des Diskantes kann eine zweifache sein; entweder ist auch der Diskant, wie aus P ersichtlich, im molossischen Modus — dann muß die vierte Note eine Longa sein (in Coussemaker's Text ist sie es wirklich):

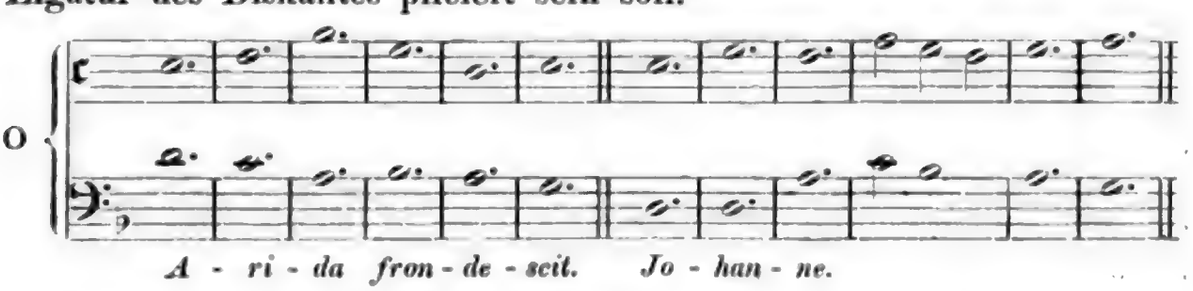


oder es steht, wie in D, der Diskant im trochäischen Modus:



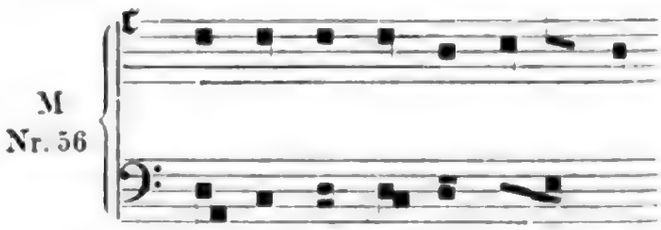
Eine Übereinstimmung zwischen PD einer- und MF andererseits zeigt sich wenigstens darin, daß in F das Notenbeispiel fehlt, in M aber durch ein anderes ersetzt ist.

O zeigt wieder besondere Eigenthümlichkeiten: die Verwendung sowohl des Diskants als des Tenors als Tenormotive. *Arida frondescit* stimmt hier genau mit P und hat auch an der vierten Stelle die richtige Note. Die Übereinstimmung von *Johanne* ist aber eine schon weniger genaue. Die Beispiele sind auch insofern nicht korrekt, als das erste nicht mit der Oktave, sondern im Einklange beginnt. Das zweite hat das richtige Anfangsintervall. Die Lösung ergiebt keine Schwierigkeit, wenn man annimmt, daß die letzte Ligatur des Diskantes pliciert sein soll.

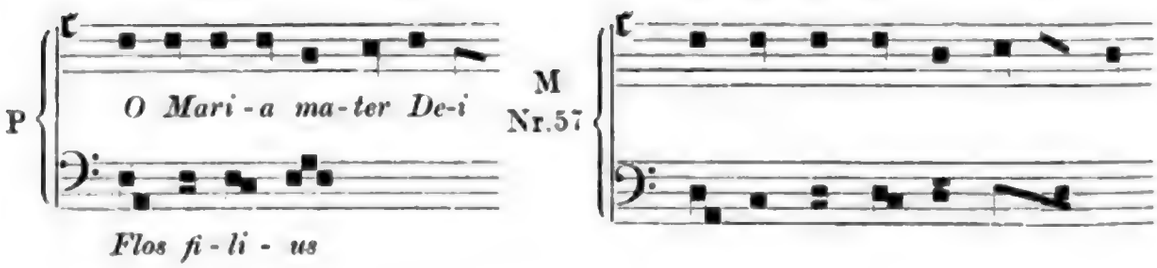


Digitized by Google

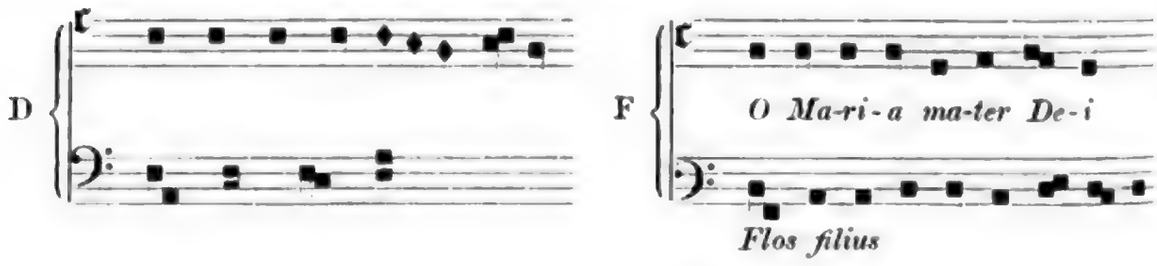
III. Diskant und Tenor beginnen mit der Quinte. (Bellermann Nr. 57: M, S. 21, P, S. 29. D und F Couss. I, 131. Hierher gehört auch M Nr. 56.)

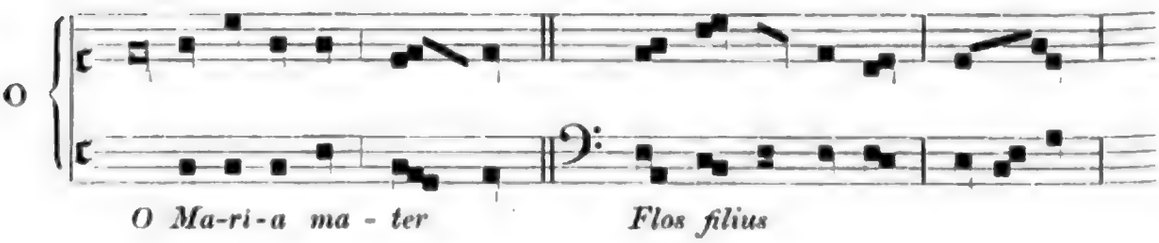


(Bei Bellermann S. 20 steht infolge eines Druckfehlers der F-Schlüssel irrthümlich auf der dritten Linie.



Bei Bellermann steht im Diskant von M Nr. 57 der *C*-Schlüssel auf der vierten Linie, er gehört zweifellos auf die fünfte.





Die erste leere Note in O ist im Kodex getilgt, als ob der Schreiber irrthümlich hätte Nr. 56 schreiben wollen.

Es ist kein Zweifel, daß das vorliegende Stück im zweiten Modus geschrieben ist. Ferner ist klar, daß er Tenor *Flos filius* derselbe ist wie in Nr. 60, jedoch mit dem Unterschiede, daß der in Nr. 57

im zweiten, in Nr. 60 im ersten Modus steht. Auf solche rhythmische Verrückungen des Tenors habe ich a. a. O. S. 57 aufmerksam gemacht.[1] Im Kodex von Montpellier kommt dieser Tenor sechsmal vor, darunter einmal in Nr. LI unter den edierten Stücken. Dort hat er genau die rhythmische Gestaltung wie später in Nr. 60.

Der Tenor im Kodex von Montpellier ist korrekt und harmoniert mit den übrigen Stimmen bis auf die beiden ersten Noten; diese müssen, wie aus der Vergleichung mit unseren Beispielen hervorgeht, *D A* lauten, und überdies ist die erste Note keine *Longa duplex* sondern eine *simplex*.

Vergleicht man die verschiedenen Gestaltungen des Tenors, so ergeben sich folgende Formen:

Modus primus	Couss. Nr. LI.	*D*	*A*,		*C*	*D*	*D*	*D*	*C*,	*D*	*F*	*D*	*C*	*D*
	M Nr. 60	*D*	*D*	*A*,	*C*	*D*	*D*	*D*	*C*,	*D*	*F*	*D*	*C*	*D*
	P Nr. 60		*D*	*A*,	*C*	*D*	*D*	*D*	*C*					
Modus secundus	P Nr. 57		*D*	*A*,	*C*	*D*		*D*	*C*,	*D*	*F*	*D*		
	D Nr. 57		*D*	*A*,	*C*	*D*		*D*	*C*,	*D*	*F*			
	M Nr. 56		*D*	*A*, *C*,	*C*	*D*		*D*	*C*,	*D*	*E*	*E*	*D*	*E*
	M Nr. 57		*D*	*A*, *C*,	*C*	*D*		*D*	*C*,	*D*	*E*	*D*	*C*	*D*
	F Nr. 57		*D*	*A*, *C*,	*C*	*D*		*D*	*C*,	*D*	*E*	*D*	*C*	*D*

Aus dieser Vergleichung ergiebt sich, daß bei der Verrückung aus dem ersten Modus in den zweiten in der zweiten Notengruppe die mittelste Note weggefallen ist. Innerhalb der Form des zweiten Modus ergiebt sich, daß PD die korrekte Form erhalten haben, während MF gemeinsame Fehler, den Einschub einer Note zwischen die erste und zweite Notengruppe, ferner eine Ungenauigkeit innerhalb der dritten Notengruppe aufweisen. Die Rekonstruktion des Tenors hat sich daher an P zu halten.

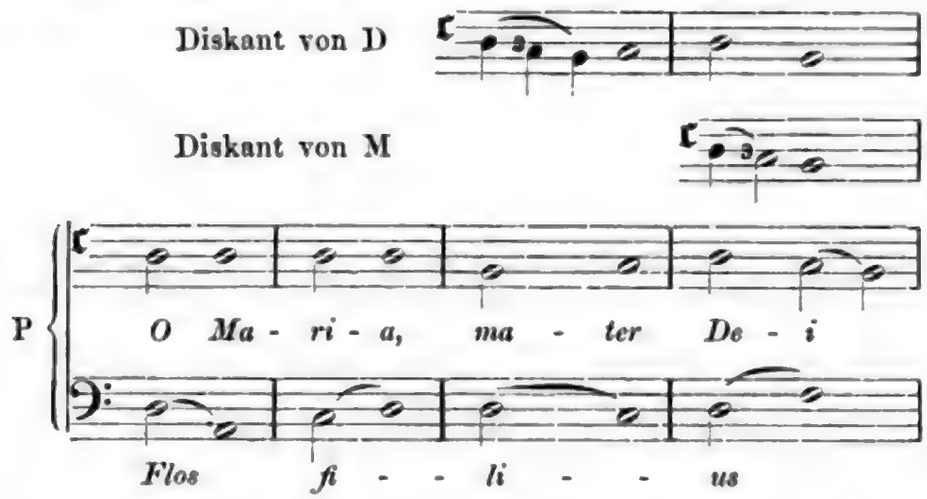
Der Diskant zeigt im Ganzen wenig Differenzen. M Nr. 56, M Nr. 57, F Nr. 57 sind einander gleich (nur muß die 6. Note in F eine Longa sein); P zeigt eine kleine Veränderung, nur D hat eine charakteristische Variante.

---

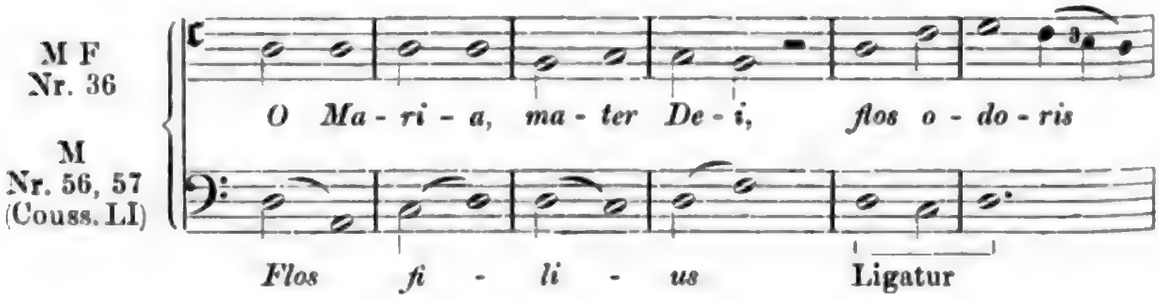
[1] Auch Garlandia, Couss. I, 98 kennt solche rhythmische Verrückungen: *Ordo modorum est numerus punctorum ante pausationem; iste ordo dividitur in primum, secundum et tertium etc. Ordo autem procedit ab uno principio, principium a radice. Radix est quilibet cantus prius datus. Exemplum primum primae radicis* Nun folgt der Tenor *Latus* im zweiten, und dann, rhythmisch verrückt, im ersten Modus.

Digitized by Google

Die Rekonstruktion von Nr. 57 lautet:

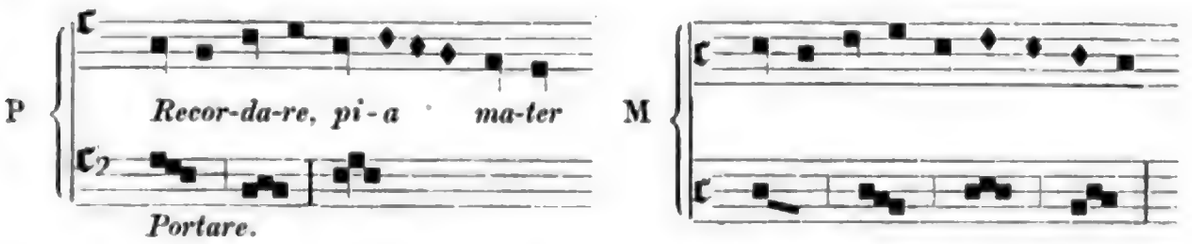


Derselbe Diskant zeigt sich bei Franco noch einmal im IX. Kapitel (Couss. I, 127) als Notenbeispiel Nr. 36. Auch hier stimmen M (nach Gerbert III, 9) FP überein, D zeigt auch hier die charakteristische Variante mit den drei Semibreven zu Anfang der dritten Perfektion. Das Notenbeispiel Nr. 36 belegt die Umänderung des zweiten Modus in den ersten, was sich am deutlichsten in MF Nr. 36 zeigt, wo das Notenbeispiel am ausführlichsten ist. Kombiniert man MF Nr. 36 mit dem nach Couss. LI richtig gestellten Tenor von M Nr. 56, 57, so stimmt es vorzüglich, da auch hier durch die ternäre Ligatur der zweite Modus in den ersten übergeht.

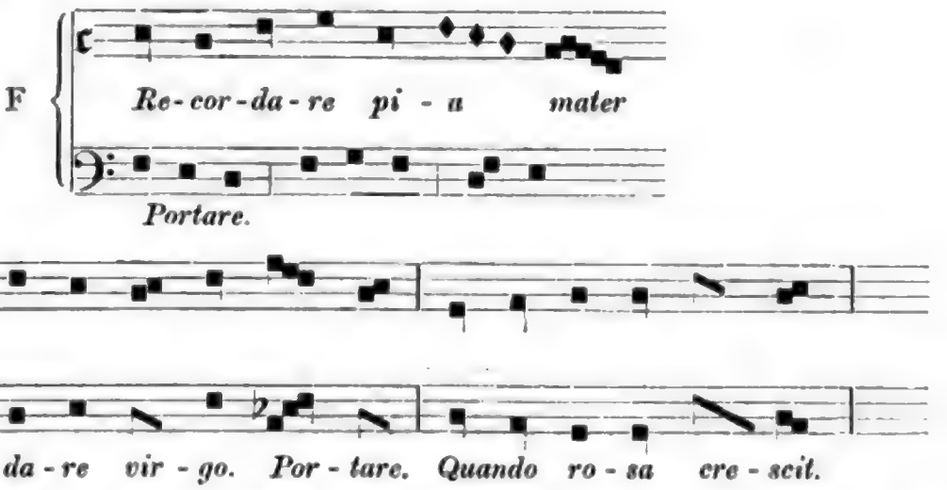


Der Text in O ist sehr korrupt. In dem Tenor der ersten Hälfte vermöchte man allenfalls die Melodie *O Maria* zu erkennen; wenn die ternäre Ligatur mit Semibreven begönne, könnte man darin einen Anklang an D finden; dann sollte aber die darüberstehende Ligatur auch vielleicht mit Semibreven beginnen. Auch *Flos filius* ist sehr entstellt, sodaß eine Rekonstruktion weder mit Sicherheit herzustellen ist noch irgend welchen Nutzen bietet.

IV. Diskant und Tenor beginnen in der Quarte (Bellermann Nr. 58, M, S. 21, P, S. 29. D fehlt, F Couss. I, 131).



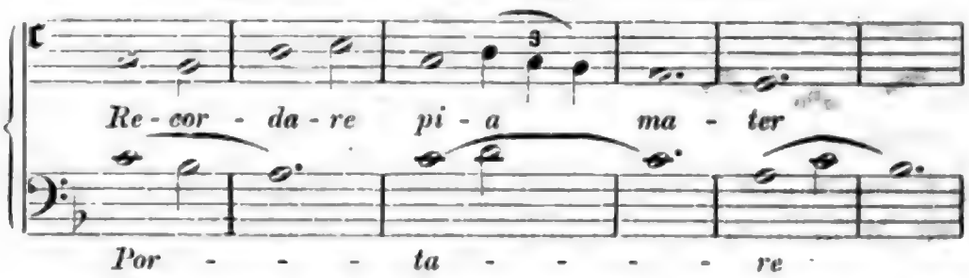
In Coussemaker's Text von P lautet die zweite Ligatur des Tenors *FAF*; zu M bemerkt Bellermann: »Dieses Beispiel scheint nur die Notation für eine Stimme zu enthalten.« Hierin irrt Bellermann; die erste ternäre Ligatur des Tenors gehört noch zum Diskant, wie dies namentlich F bezeugt. Auch Gerbert (III, 13) rückt sie an die richtige Stelle, hat jedoch noch eine fünfte Note dabei wie F. Die Schlüsselstellung in M ist sicherlich falsch.



Das Stück ist im ersten Modus geschrieben; es erfordert also die Ligaturen des Tenors – ⌣ – zu lesen und demgemäß die zweite Ligatur in P zu verbessern. In P ist aber auch die mittlere Ligatur insofern unrichtig, als sie um eine Terz abwärts gerückt ist. Dies ersieht man aus der Vergleichung mit dem Kodex von Montpellier, wo der Tenor *Portare* dreizehnmal, davon unter den edierten Stücken in Nr. XXVIII vorkommt und dort, obgleich rhythmisch in den zweiten Modus verrückt und in der Kombination der Ligaturen abweichend, doch in der Notenfolge genau zu M stimmt. F hat den Tenor um eine Quinte transponiert und ist auch rhythmisch unbrauchbar.

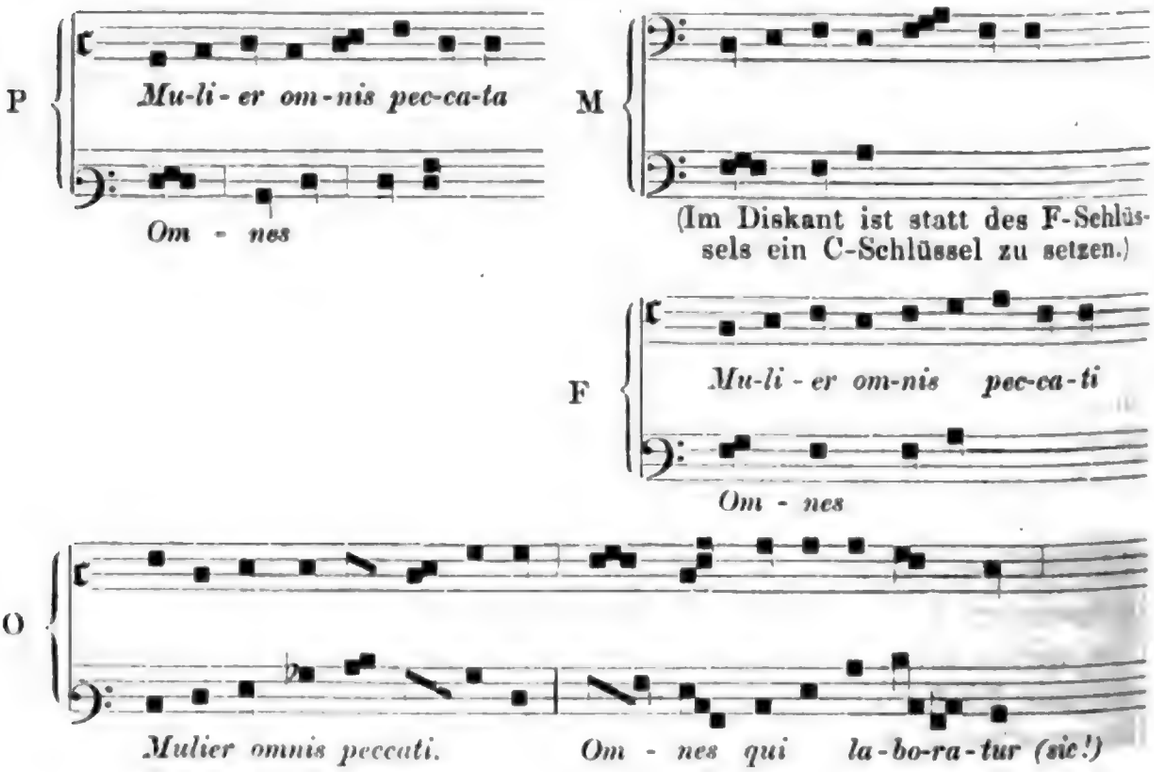
Der Diskant aber will sich einer Lösung nicht fügen, auch wenn man, um der gestellten Bedingung zu genügen, den Schlüssel des Diskantes von M auf die zweite Linie herabsetzt, sodaß statt des Sekundenintervalls die geforderte Quarte zum Vorschein kommt. Aus O ist nichts zu gewinnen, da gerade diesmal die vier ersten Noten auch mit PMF übereinstimmem. Die einzige mögliche harmonische Lösung scheint P darzubieten; dann tritt aber der merkwürdige Fall

ein, daß der Diskant **unter** den Tenor zu stehen kommt; ich wage nicht für die Richtigkeit dieser Lösung einzutreten.

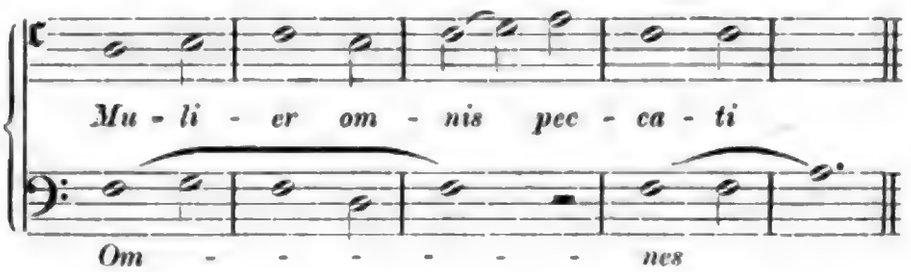


O zeigt wiederum Eigenthümlichkeiten; es hat außer den schon bekannten einen dritten Text. Der Anfang des Tenors ist eine rhythmische Entstellung des Diskantes *Recordare*; der Tenor *Portare* ist unauffindbar. Das Stück beginnt nicht mit der Quarte sondern mit der Quinte, im übrigen ist die harmonische Zusammenstellung tadellos und die Stimmführung sicherer als in vielen Beispielen von M und P.

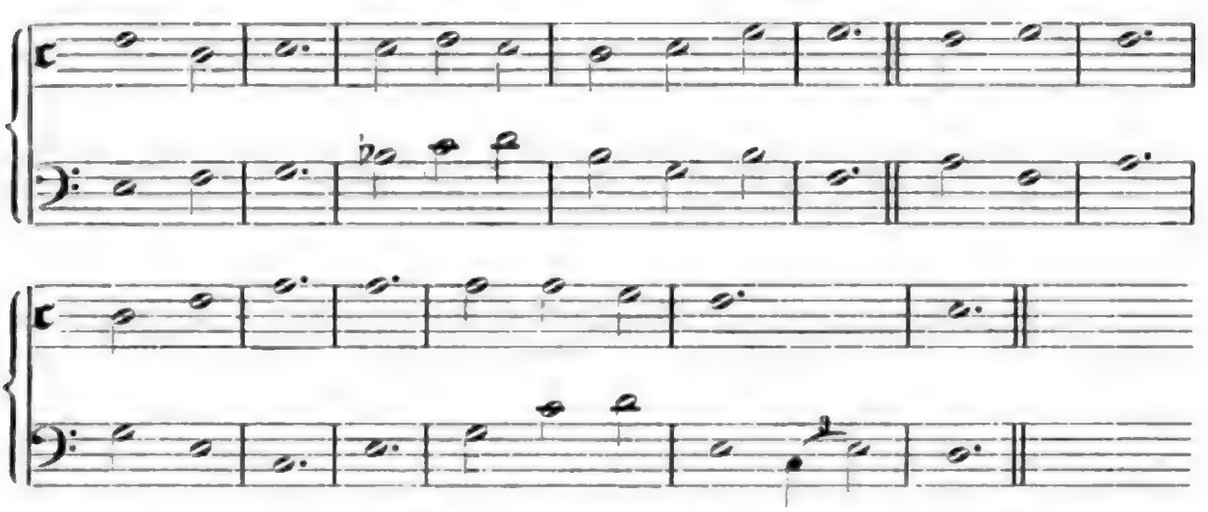
V. Diskant und Tenor beginnen mit der großen Terz (Bellermann Nr. 59, M, S. 21 P, S. 30. D fehlt, F Couss. I 131).



Die Lösung des Diskantes ist außer Zweifel; nur weisen, da das Stück im ersten Modus geschrieben ist, MF wieder einen gemeinsamen Fehler auf, indem die letzte Note eine Brevis sein muß. Der Tenor kommt im Kodex von Montpellier nicht weniger als 14 mal vor, unter den edierten Stücken in Nr. XXXV, jedoch im zweiten Modus, und ebenso findet er sich bei Garlandia Couss. I, 102 als Beispiel desselben Modus. Die Notenfolge stimmt in P, in MF sind jedoch die 4. und 5. Note um eine Terz hinaufgerückt. In der Gestalt, wie er hier vorliegt, läßt sich der Tenor mit dem Diskant nicht vereinigen. Ordnet man den Tenor im ersten Modus so an, daß, wie im Kodex von Montpellier und bei Garlandia, die fünf ersten Noten die zweite Art dieses Modus bilden (– ⏑ – ⏑ –), wobei die abweichende Gestalt des Tenors in MF durch Ausfall einer binären Ligatur leicht erklärt werden kann, so stimmt das Beispiel.

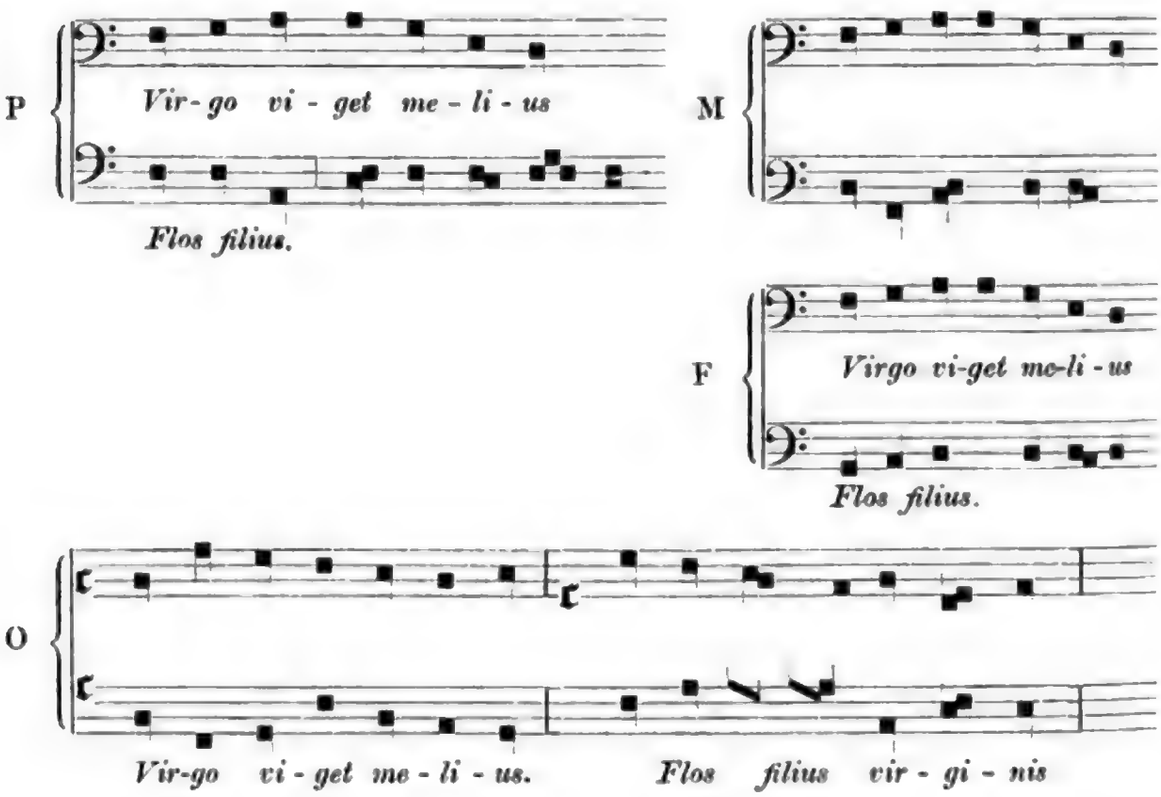


In O zeigt sich dieselbe Erscheinung wie vorhin: harmonisch richtige Fügung, aber verzerrte Beispiele. So wird man am Anfang des Tenors unschwer die Verzerrung des Diskantes *Mulier* erkennen; ebenso aber im Diskant des zweiten Theiles von O den um eine Terz emporgerückten Anfang des Tenors *Omnes*.



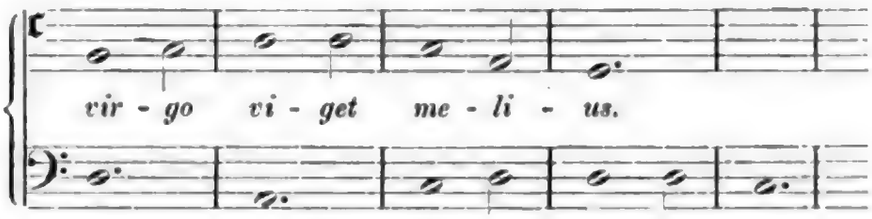
VI. Diskant und Tenor beginnen mit der kleinen Terz (Bellermann Nr. 60, M, S. 21, P, S. 30, D fehlt, F Couss. I, 132).

Digitized by Google

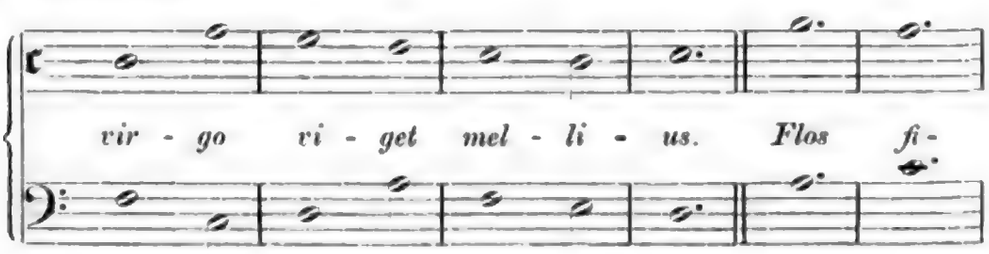


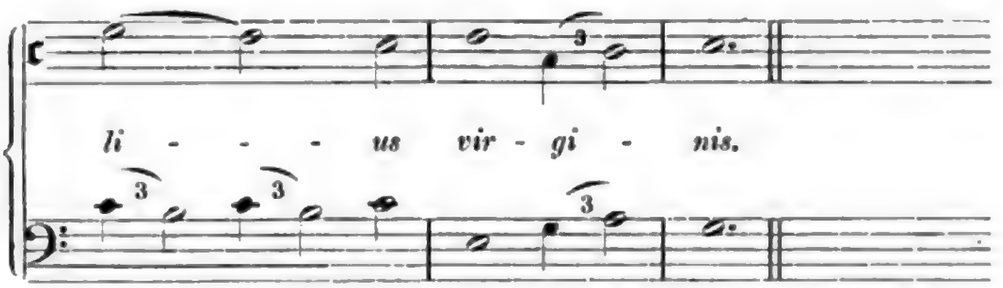
Die Gestalt des Tenors ist oben bei Nr. 57 besprochen worden. Es geht daraus hervor, daß diesmal M das Richtige hat; auch P ist richtig, wenn die zweite Note wegfällt (oder als Brevis zu lesen ist). Der Tenor in F ist ganz unbrauchbar.

Der Diskant stimmt überall überein. Merkwürdig ist, daß bei Couss. Nr. LI, das auch den Tenor *Flos filius* besitzt, auch der Diskant mit dem Texte *L'autrier jour m'en alai* bis auf eine geringfügige Änderung dieselbe Melodie aufweist.

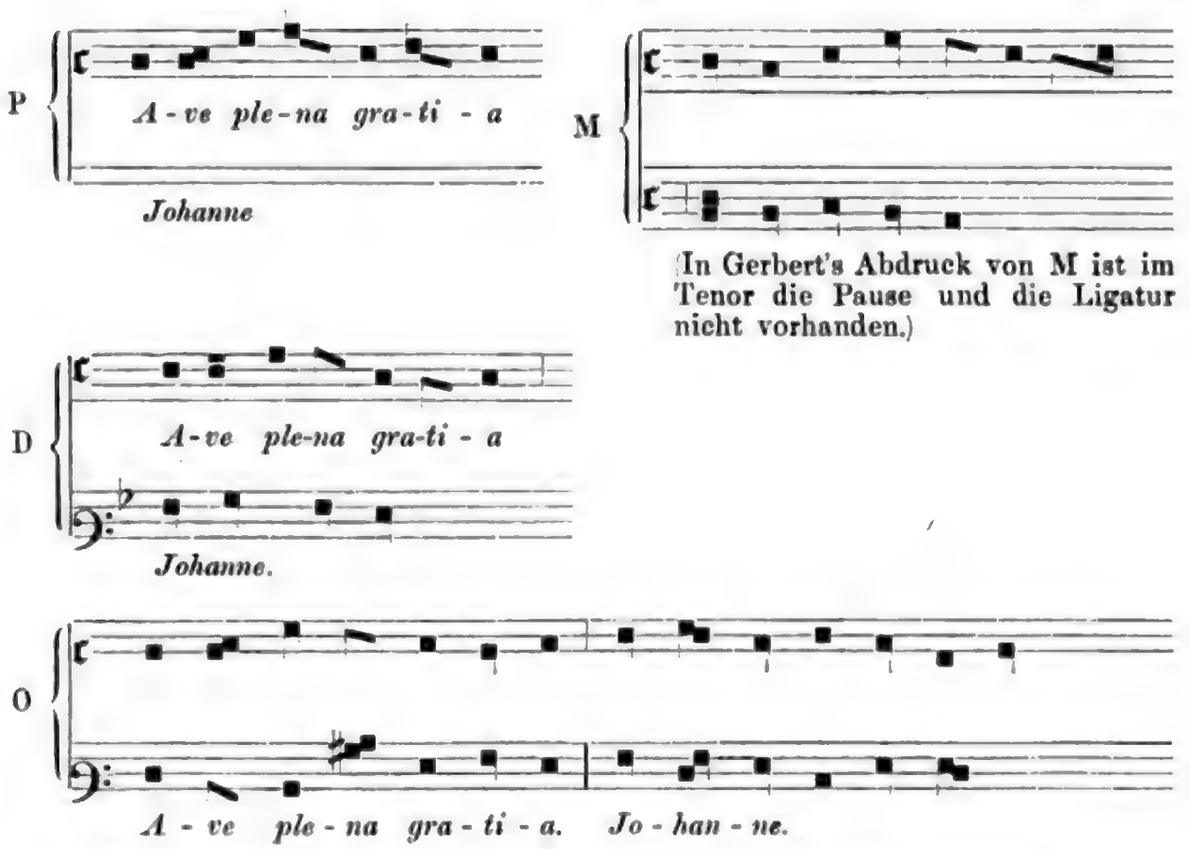


O hat wiederum ganz andere Beispiele; doch bietet die Lösung keine Schwierigkeit.

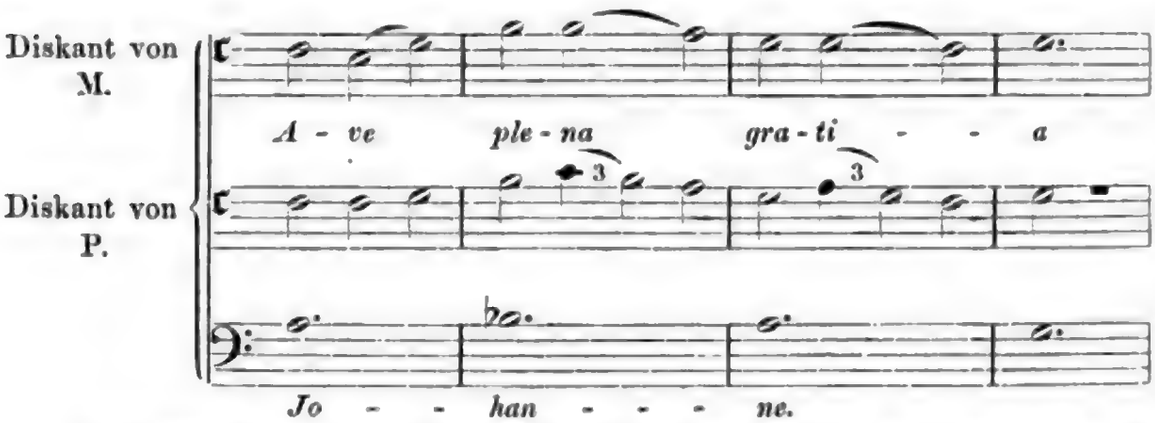




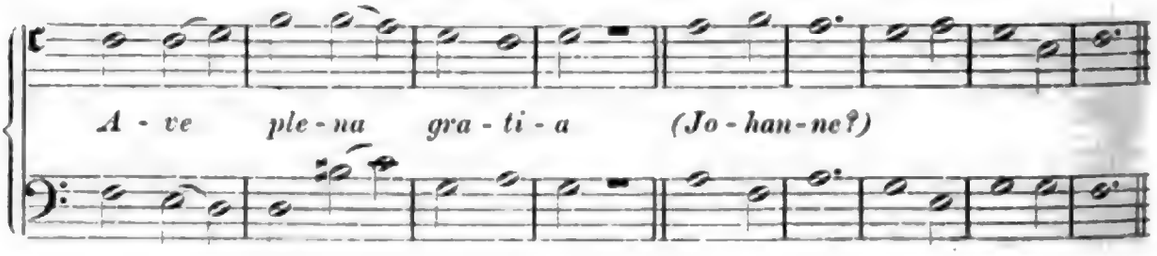
VII. Parallelbewegung zwischen Diskant und Tenor. (Bellermann Nr. 61, M, S. 22. P ist nach Bellermann ganz ungenügend, ich gebe es nach Couss. I. 132, F fehlt, D Couss. I. 132).



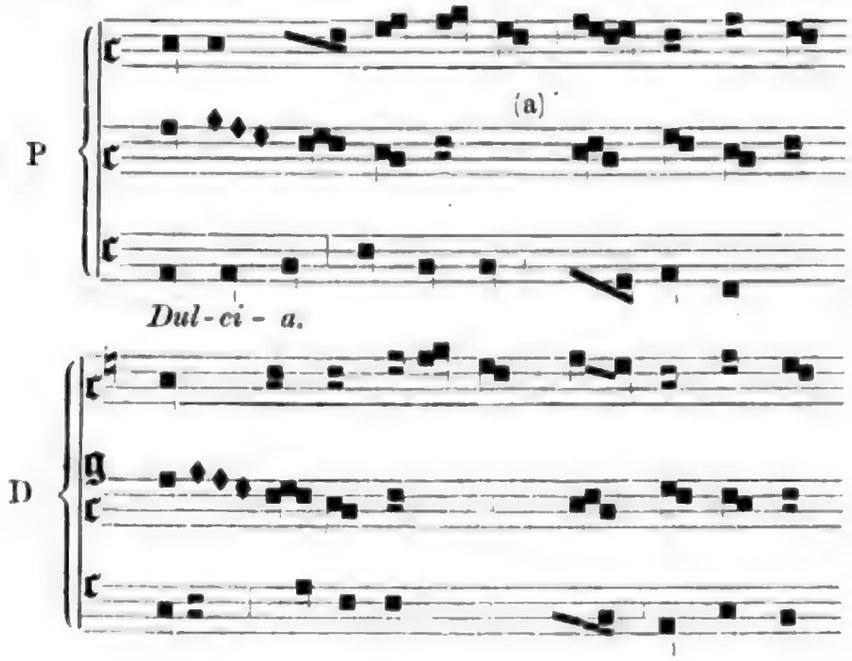
Der Tenor *Johanne* findet sich schon in Nr. 56, jedoch in ganz anderer Gestalt; erst von der vierten Note an stimmt er mit dem hier vorliegenden überein. Aus der Vergleichung geht hervor, daß, was Bellermann unverständlich blieb, im Tenor von M die Pause zur ersten Stimme gehört, die Ligatur wegzufallen hat. In M sind ferner, da der Diskant im fünften, der Tenor im ersten Modus steht, im Diskant die beiden Longen in Breven zu ändern. Der Diskant von P ist gleich M, nur treten im zweiten und dritten Takt an Stelle einer Brevis zwei Semibreven. D ist korrupt.

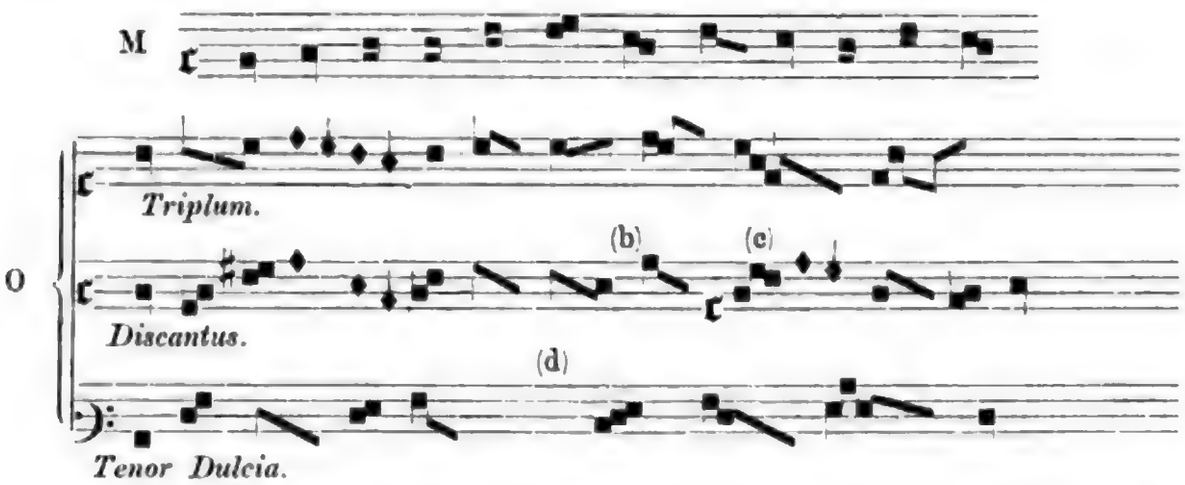


O giebt wiederum ein wesentlich verändertes Notenbild. Es ist aber kein Beispiel zur Parallelbewegung, sondern vielmehr zur Gegenbewegung. Der Diskant ist diesmal mit den übrigen Diskanten übereinstimmend, (die 4. Note ist in eine Brevis zu ändern), der Tenor abweichend.



VIII. Komposition eines dreistimmigen Satzes. (Bellermann Nr. 62. M giebt nach Bellermann ein unverständliches Beispiel; wie aus der Vergleichung mit D hervorgeht, ist in M nur die oberste Stimme vorhanden. P steht bei Bellermann S. 31, D Couss. I. 132, F fehlt.)

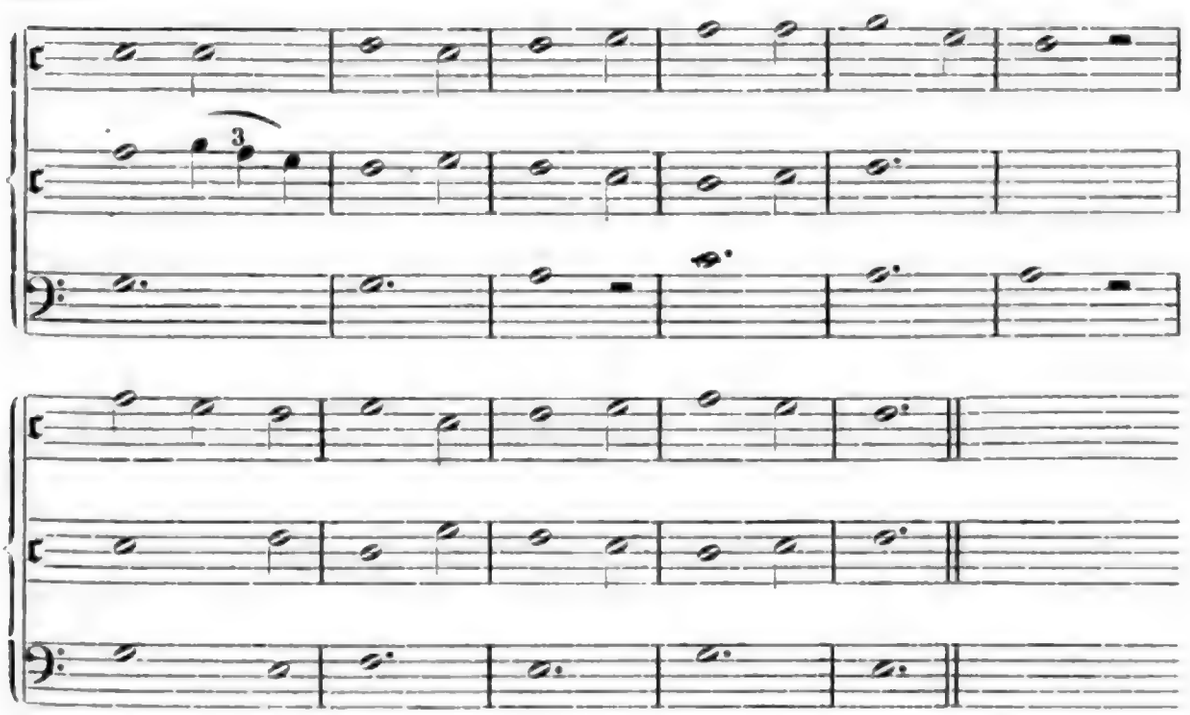




P und D stimmen in allen wesentlichen Stücken überein; abweichend ist nur die verschiedene Anordnung der Noten zu Ligaturen zu Anfang des *Triplums*. Auch M stimmt überein, nur ist die erste Note zu streichen und die Pause in der Mitte zu ergänzen.

Im Diskant ist die vorletzte Ligatur in P und D verschieden; beides kann das richtige enthalten. Daß eine Notengruppe bei (a) fehlt, hat Bellermann richtig herausgefunden.

Im Tenor dürfte der Anfang in der Form, wie sie P bietet, der von D vorzuziehen sein. Zum Schlusse weichen beide Fassungen von einander ab. Da P um einen Takt zu wenig hat, hat sich Bellermann dadurch geholfen, daß er die letzte Note zu einer *duplex Longa* gedehnt hat. Es ist aber wahrscheinlicher, daß in P die drittletzte Note ausgefallen ist, sodaß die Schlußnoten *E G E* zu lauten haben.



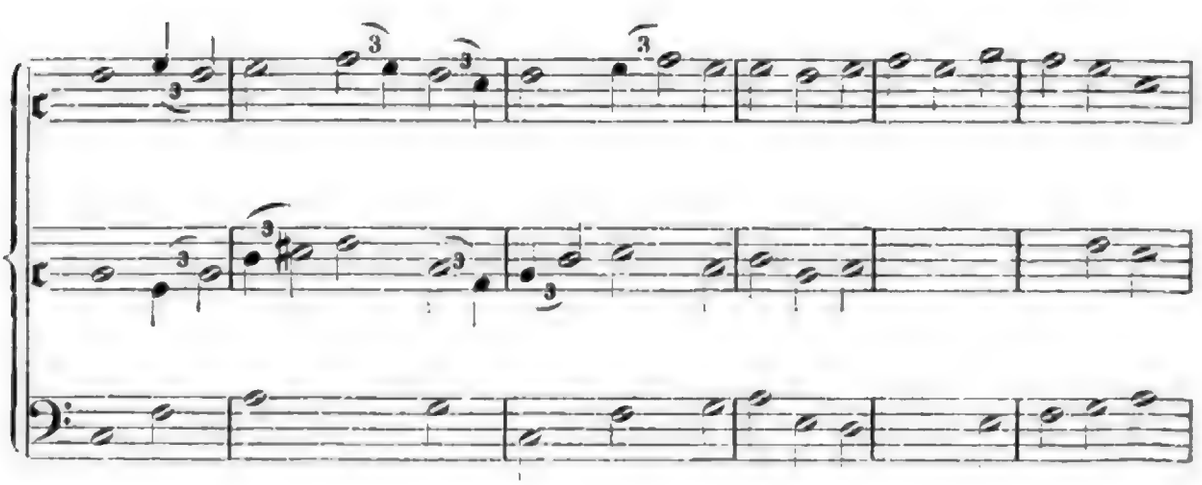
Schwierig ist die Herstellung von O, schon deswegen, weil die Zahl der Perfektionen in der obersten Stimme um eine größer ist als in den beiden andern. Es muß also etwas ausgefallen sein. Im Kodex sind im Tenor an der mit (d) bezeichneten Stelle einige Noten getilgt. Im Diskant fehlt offenbar zwischen den beiden ersten Semibreven eine Minima; es muß aber noch eine Lücke vorhanden sein, ich vermuthe sie bei (b). Trotzdem will die Lösung noch immer nicht glücken. Im Kodex steht im Triplum bei der vorletzten Ligatur ein kleiner Strich auf der obersten Linie, wie oben angezeigt ist. Faßt man diesen als *»tractulus, qui signum perfectionis dicitur«* (Franco Couss. I, 120), so ergiebt sich einige Sicherheit für die Abtheilung der Perfektionen. Um zu einer halbwegs befriedigenden Lösung zu gelangen, muß man aber noch folgende Fehler des Textes annehmen:

1) Im Triplum muß die letzte Ligatur zu Anfang einen nach abwärts gehenden Strich haben (analog zu der letzten Ligatur des Tenors), damit man sie *sine proprietate* lesen könne. Die letzte Note als *ultima* ist lang zu lesen. Vielleicht sollten die beiden Schlußnoten *e f* statt *g a* sein.

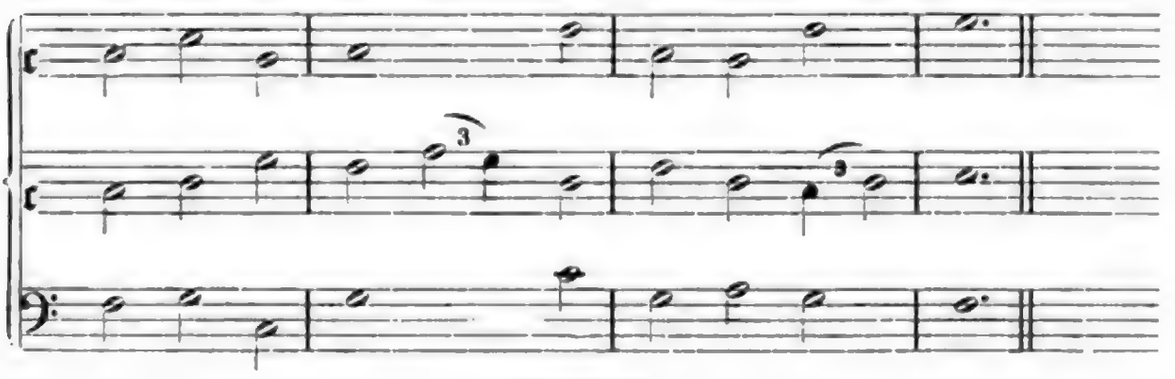
2) Im Diskant muß die letzte Note der mit (c) bezeichneten Ligatur derart geändert werden, daß sie *sine perfectione* wird.

3) Im Tenor muß die erste binäre Ligatur (vielleicht durch Anbringung einer *Plica?*) in eine solche *cum perfectione* umgewandelt werden.

Dies alles vorausgesetzt — man kann das, da auch die übrigen Notenbeispiele in O von Ungenauigkeiten und Fehlern wimmeln — ergiebt sich die Möglichkeit einer Lösung, die aber für absolut richtig zu halten ich weit entfernt bin.



Digitized by Google



Aus den vorhergehenden Untersuchungen hat sich ergeben, daß MF einerseits, PD andererseits einander nahe stehen. Es reizt, zu untersuchen, ob diese Beziehungen auch sonst stattfinden.

In der Mittheilung von Lesarten ist Coussemaker sehr sparsam; man kann kaum annehmen, daß FD so außerordentlich zu P stimmen sollten, wie es aus Coussemaker's Anmerkungen hervorzugehen scheint. Trotzdem ergiebt sich selbst aus diesen wenigen folgendes Resultat[1]: Coussemaker giebt im Ganzen zu 18 verschiedenen Stellen Lesarten; hiervon hat sechsmal D ein anderes Wort als PM, sechsmal dagegen hat D Zusätze und Einschiebungen, welche in PM fehlen; zweimal steht P gegenüber FM, zweimal P allein gegen DFM. Nur einmal hat M eine eigene Lesart gegenüber P und F (letzteres durch einen Zusatz erweitert): Couss. I. 119a: *valet* M, *significat* P, *significat et tantum ipsa signat* F; nur einmal stehen PD gegenüber MF: Couss. I. 119a: *horum erunt diversa signa* P, *horum sint signa* D, *horum divisa sunt signa, quia divisorum divisa sunt signa* M, *quia diversorum diversa sunt signa* F. Daraus ergiebt sich:

1) F und D sind durch Zusätze erweitert und daher jünger als M und P.
2) Wo F abweichende Lesarten bietet, steht es mit einer einzigen Ausnahme zu M, während ein gleiches Verhältniß zwischen P und D nicht beobachtet werden kann. Es steht daher F zu M in einem näheren Verwandtschaftsverhältnisse als D zu P.

Wäre man auf diese Schlüsse aus den wenigen Lesarten des Textes bei Coussemaker allein angewiesen, so könnte man ihre Giltigkeit allerdings anzweifeln. Sie werden aber bestätigt durch die Betrachtung der Notenbeispiele.

Nicht überall hat Coussemaker die Notenbeispiele aus F und D in seine Ausgabe aufgenommen; es ist auch nicht zu bezweifeln, daß nicht überall dort, wo die Notenbeispiele nicht aufgenommen sind,

[1] Den Text von M citiere ich nach Gerbert III, 1.

dieselben übereinstimmen; giebt er doch nur an einer einzigen Stelle (Nr. 17 *Ave Maria gratia plena* Couss. I, 123) die abweichende Lesart von M, während doch ein Blick auf Gerbert belehrt, daß M und P oft sehr wesentlich von einander abweichen. Coussemaker hat vielmehr in den Notenbeispielen nur eine Auswahl getroffen und zwar derart, daß er nur jene Lesarten aus FD aufnimmt, die mit einem Texte versehen sind, und selbst da scheinen nicht immer alle vorhandenen aufgenommen zu sein; es ist wenigstens unwahrscheinlich, daß z. B. in F ganze Kapitel der Beispiele durchaus entbehren sollten, während andere wieder dieselben in voller Zahl ausweisen.

Die Notenbeispiele, welche Coussemaker anführt, sind:

Aus D allein Nr. 2—8, 10, 11, 17, 67.

Aus F allein Nr. 65, 69.

Aus D und F Nr. 12—16, 36—39, 55—62, 63, 64, 66, 68, 70. Hiervon gehören die Beispiele Nr. 2—17 dem 5. Kapitel *De ordinatione figurarum ad invicem*, Nr. 36—39 dem 9. Kapitel *De pausis et quomodo per ipsas modi ad invicem variantur*, Nr. 55—62 (die oben besprochenen) dem 11. Kapitel *De discantu et ejus speciebus*, Nr. 63—65 dem 12. Kapitel *De copula*, Nr. 66—70 dem 13. Kapitel *De ochetis (et de organo)* an.

Ich citiere die Notenbeispiele im folgenden bei PFD nach Coussemaker, bei M nach Gerbert.

I Nr. 12. Vier Breven, die zwischen zwei Longen stehen, sind alle *Breves rectae;* die letzte imperficiert die folgende Longa (Text: *Virginum reorum consolatio*).

Nr. 13. Für eine *brevis recta* dürfen nicht mehr als drei Semibreven stehen (*Mentibus, vocibus*).

Nr. 14. *Semibrevis maior* und *minor* (*Sanguinem larat*).

Nr. 15. Zwischen mehr als fünf Semibreven muß eine *divisio modi* stehen. (*Quid plura cedit*).

Nr. 16. Für eine *Brevis altera* dürfen nicht weniger als vier Semibreven stehen. (*Gaude virgo*).

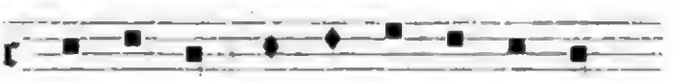
MF haben in allen diesen Beispielen ganz genau übereinstimmende Notenfolgen; nur in Nr. 13 bricht F früher ab als M. Ein Unterschied ist nur darin vorhanden, daß in M bei Gerbert alles auf fünflinigen Notensystemen notiert ist, während F nur vier Linien aufweist; wahrscheinlich liegt dem aber nur eine Ungenauigkeit Gerbert's[1]

[1] Die Ungenauigkeiten in Gerbert's Notenbeispielen entstammen wohl zumeist seinen unzulänglichen typographischen Hilfsmitteln. So ist z. B. zu beobachten, daß er die Ligatur *cum perfectione, ubi ligatura ultimum punctum recte gerit supra penultimum* ( ), nicht wiederzugeben im Stande ist. Auch in den aufwärts und abwärts gehenden Strichen zeigt er manche Willkür.

Digitized by Google

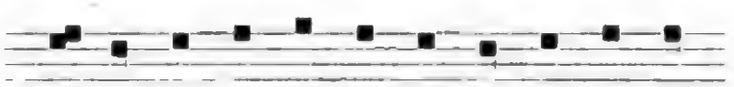
zu Grunde; Nr. 12, 15, 16 sind beidemal ohne Schlüsselvorzeichnung, in Nr. 14 stimmen die Schlüssel überein, in Nr. 13 jedoch ist das Beispiel in M um eine Terz höher gerückt. MF haben auch in Nr. 13 einen gemeinsamen Fehler, da nach der Forderung des Textes zwischen den beiden Longen nicht fünf sondern vier Breven stehen sollen, wie es auch richtig in PD erscheint. In MF sind die beiden ersten Breven nach PD in Semibreven zu ändern.

P



Vir - gi - num re - o - rum con - so - la(-tio).

M F
(ohne Schlüssel)



Virginum re - o - rum-que con - so - la - ti - o.

Auch in Nr. 16 haben MF einen gemeinsamen Fehler, indem dort, wenn die vier Semibreven eine *Brevis altera* vertreten sollen, die erste Note, wie PD richtig anzeigen, eine Longa sein muß. In Nr. 13 endlich dürfte statt der ersten Longa wahrscheinlich eine *brevis plicata* wie in PD zu lesen sein.

Die Beispiele in P zeigen MF gegenüber eine wesentlich gekürzte Fassung, während D mehr mit MF übereinstimmt. Der Wortlaut derselben stimmt in P bei Nr. 12, 13, 16 mit MF überein, während Nr. 14 und 15 wesentlich verschieden sind. Die Beispiele in D sind ziemlich frei, sie neigen sich im Ganzen mehr nach MF. Ob sie korrekt sind, läßt sich nicht sicher entscheiden; aus Nr. 12, das gegenüber den übereinstimmenden PMF eine etwas abweichende Notenfolge aufweist, sollte man das Gegentheil vermuthen.

II Nr. 36. Übergang des zweiten Modus in den ersten. (Text: *O Maria, mater Dei*).

Nr. 37. Fünfter Modus, entstanden aus der Auflösung des ersten *(O Maria, virgo davitica)*.

Nr. 38. Fünfter Modus, entstanden aus der Auflösung des zweiten *(Povre secors ai encore recouvré)*.

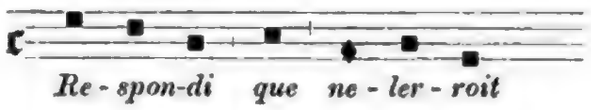
Nr. 39. Unregelmäßiger fünfter Modus *(Respondi que ne leroit)*.

Auch hier ist dasselbe Verhältniß wie bei der vorigen Gruppe festzustellen. MF stimmen untereinander durchaus, mit P in den meisten Fällen überein; D steht mit seinen Lesarten allein; daß aus ihnen kein Gewinn für eine Textherstellung zu erhoffen ist, zeigt u. a. Nr. 38, ein ganz und gar verderbtes, unbrauchbares Beispiel; auch auf die übrigen Beispiele ist, da PMF im wesentlichen übereinstimmen, kein Verlaß. Das Beispiel Nr. 36 ist oben S. 250 be-

Digitized by Google

sprochen worden. Die drei übrigen finden sich in einer unabhängigen Quelle, im Kodex von Montpellier, wieder und zwar ist Nr. 37 der Anfang des Triplums von Montp. Nr. VIII, Nr. 38 der Anfang des Triplums von Montp. Nr. IX, Nr. 39 findet sich ebendaselbst Takt 30—34. Nr. 37 und 38 stimmen aufs Genaueste mit der Fassung im Kodex von Montpellier überein und gewähren dadurch die beruhigende Versicherung, daß die Notenbeispiele in P und M wirklich korrekt sind. Nr. 39 weicht etwas ab.

P Nr. 39.

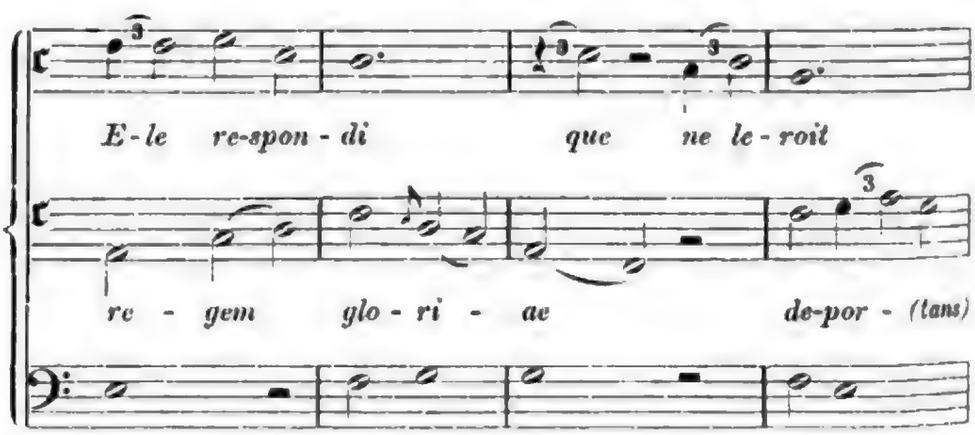


M F Nr. 39.

Kod. v. Montp. Nr. IX. Triplum.

Daß die Lesart des Kodex von Montpellier richtig ist, ergiebt sich aus der Rekonstruktion des dreistimmigen Satzes, Takt 30—34 (die Lösung bei Coussemaker *L'art harmonique* S. 26 ist ungenau).

Kod. Montp.



Woher hat Franco seine Beispiele entnommen? Es ist kaum anzunehmen, daß er das Beispiel Nr. 39 selbst komponiert habe, sondern viel wahrscheinlicher, daß es aus einer andern bekannten ihm vorliegenden Komposition stammt, sei es aus der Sammlung von Montpellier, sei es anderswoher. Wir müssen also annehmen, daß PMF ungenaue Abschriften einer Vorlage sind, die im Kodex von Montpellier genauer vorliegt. Dann zeigt es sich, daß P das Original treuer bewahrt hat als MF. P hat die für das Original charakteristischen Pausen richtig bewahrt und nur die belanglosen Longen

in Breven, die eine Semibrevis in eine Brevis geändert, jedoch so, daß man die rhythmische Fügung noch immer aus P erkennen kann. In MF dagegen sind die Pausen in Verlust gerathen, ein *punctum divisionis* ist an eine unrechte Stelle gekommen, der ganze Text überhaupt so zerrüttet, daß aus MF allein die Wiederherstellung des Richtigen unmöglich wäre. Dieser enge Zusammenhang zwischen M und F bestärkt mich aber in der Vermuthung, daß F direkt aus M geflossen ist.

III. Die Beispiele Nr. 55—62 sind im vorhergehenden Abschnitt eingehend behandelt worden, auch dort ergab sich der engste Zusammenhang zwischen M und F, ein loserer zwischen P und D.

IV. Nr. 63. Beispiel zu einer *Copula ligata.*
Nr. 64. Beispiel zu einer scheinbaren *Copula ligata.*
Nr. 65. Beispiel zu einer *Copula non ligata.*

MF Nr. 63 hat einen gemeinsamen Fehler. Franco sagt Couss. I, 133: *Ligata copula est, que incipit a simplici longa et prosequitur per binariam ligaturam etc.* Diese Longa zu Anfang fehlt in MF; PD haben sie, doch stimmen sie nicht genau; P ist um eine Quarte nach aufwärts transponiert und schließt mit einer ternären Ligatur, D jedoch mit einer binären.

Recht deutlich zeigt sich wieder in Nr. 64, wie F von M abhängig ist, indem die auffällige Wiederholung der Ligatur *h c* (in F irrthümlich in den Tenor gesetzt) in P fehlt. Daß in der Mitte von F statt einer binären Ligatur wie in M eine einfache Longa erscheint, läßt sich nur erklären, wenn man M als Vorlage für F annimmt, nicht aber umgekehrt.

In der *Copula non ligata* (Nr. 65) stimmen wieder MF, auch in der Transposition um eine Terz; daß D verderbt ist und P das Richtige enthält, zeigt die unmögliche Dissonanz am Schlusse von D.

V. Nr. 66. Beispiel zum gewöhnlichen *Ochetus.*
Nr. 67. Beispiel zum *Ochetus* mit Semibreven.

Den ersten Hoquet habe ich bereits in der Abhandlung über den Liederkodex von Montpellier S. 36 ff. besprochen, daselbst die verschiedenen Bearbeitungen nachgewiesen und gezeigt, wie er von Odington, Pseudoaristoteles, dem Anonymus quartus und Franco benutzt wird. Aus der daselbst angeführten Stelle ist ersichtlich, wie P sich im Ganzen und Großen ziemlich treu an die Fassung des Kodex von Montpellier hält, auch D hält sich genauer als sonst an P, nur ist der Schlüssel der Unterstimme falsch und in der Oberstimme fehlt Takt 38. MF zeigen wieder eine engere Zusammengehörigkeit darin,

Digitized by Google

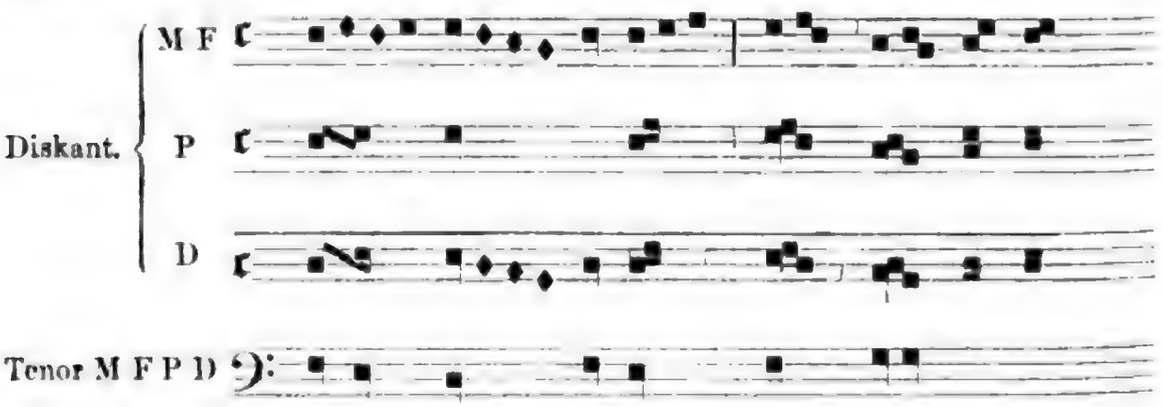
daß beide Stimmen um eine Terz nach abwärts gerückt sind; im übrigen ist die Zerrüttung in MF bedeutend weiter vorgeschritten als in PD. Aus dem folgenden Beispiel Nr. 67 ist nichts zu ersehen, da M bei Gerbert unverständlich und F bei Coussemaker nicht angeführt ist. PD stimmen untereinander; jedoch ist zu bemerken, daß in P in der Oberstimme hinter der zweiten Semibrevis eine Pause fehlt, daß dagegen in der Unterstimme die Pause hinter der zweiten Semibrevis wegzufallen hat; so bietet die Übertragung keine Schwierigkeiten. Vergleicht man D mit P, so findet man, daß in D die dritte Ligatur sammt der nachfolgenden Semibrevis und den dazu gehörigen Pausen vom Abschreiber irrthümlich zweimal geschrieben worden ist.

VI. Nr. 68. Beispiel zum *Organum purum*.

Nr. 69. Der Tenor muß pausieren, wenn der Diskant Dissonanzen zu demselben enthält.

Nr. 70. Fiorituren im Diskant.

In dem ersten Beispiel ist der Diskant bei MF, der Tenor in allen vier Fassungen ganz gleich.



Man sieht sofort, daß in P ein Theil des Diskantes weggelassen ist, daß auch MF einen verderbten Text darbietet und daß diesmal D ausnahmsweise das Richtige enthält. Die Fehler in MF sind sichtlich durch falsche Auflösung der in der Vorlage richtig enthaltenen Ligaturen entstanden.

In Nr. 69 sind wieder MF ganz genau übereinstimmend. Daß sogar die abwärts gehenden Striche der Ligaturen in Gerbert's und Coussemaker's Abdruck an der gleichen Stelle fehlen, kann kaum ein Zufall sein, sondern weist wieder darauf hin, wie F direkt abhängig von M ist. Die Anordnung des Tenors ist mit Rücksicht auf den vorhergehenden Text in P richtiger als in MF; D fehlt.

In dem letzten Beispiel Nr. 70 endlich stimmen MF wieder voll-

ständig überein. Die Diskante sind übereinstimmender, als der äußere Anblick vermuthen lassen sollte. MF hat die erste Ligatur irrig in Semibreven aufgelöst und auch zu Ende ist dieselbe Auflösung wie im vorhergehenden Beispiel enthalten. PD differieren nur in der ersten Note; ich möchte fast die Lesart von D für korrekter halten als die von P.

Es bleibt noch das Verhältniß von O zu PM zu prüfen. Daß im allgemeinen O von PM weit absteht und in den Notenbeispielen nicht übereinstimmt, ist oben aus der Betrachtung von Nr. 55—62 ersichtlich geworden. Auch Bellermann kommt S. 16 zu dem Resultate, daß O von der Handschriftengruppe MFPD ganz abweicht. Trotzdem erübrigt noch die Frage, ob O näher zu MF oder zu PD stehe.

Zur Entscheidung dieser Frage tragen alle jene Fälle, in denen O eine ganz andere Fassung als P und M hat, nichts bei; ebenso jene wenigen Fälle, wo PMO übereinstimmen (Nr. 4, 7, 8; sie sind namentlich in M außerordentlich dürftig). Es kommen vielmehr nur jene Fälle in Betracht, wo OM gegen P oder OP gegen M stehen. Der erste Fall kommt selten vor: in Nr. 6, was aber insofern nicht entscheidend ist, als das ganze Notenbeispiel in M aus drei Noten besteht, und in Nr. 20, wo M ebenfalls nur aus vier Noten besteht. Aus dieser Übereinstimmung kann nichts geschlossen werden. Häufiger dagegen kommt es vor, daß PO übereinstimmend sind gegenüber M.

Es stimmen überein:

Nr. 5. (*Ave virgo regia*); M hat nur vier Noten, von denen die letzte eine Longa gegenüber einer Brevis in PO ist.

Nr. 10. (*Gratissimum pro reatu*). O hat zum Schluß noch zwei Noten mehr als P; M scheint nur den Schluß, und auch den nicht genau, zu enthalten.

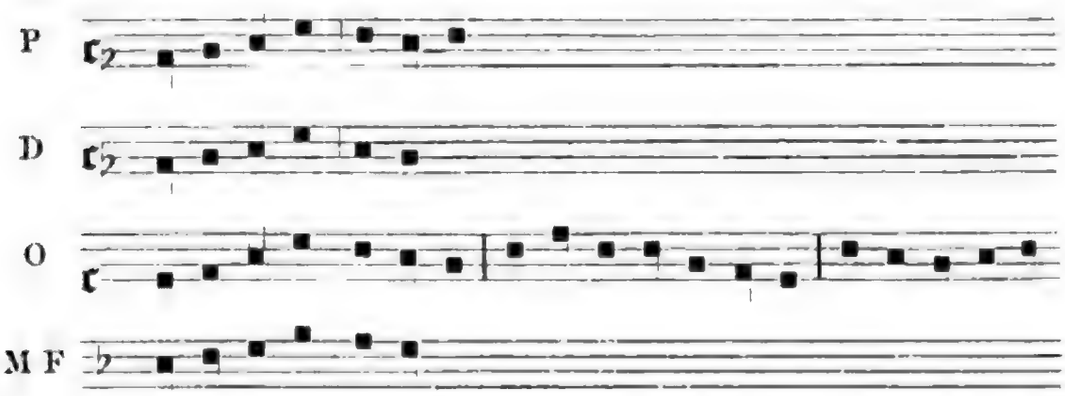
Nr. 15. (*Quid plura cedit*). O ist umfangreicher als P, in M gehen noch drei Semibreven voran, die in OP fehlen.

Nr. 17. (*Ave Maria*). O ist umfangreicher als P, hat auch statt der binären Ligatur in P zwei Semibreven und ist um eine Terz gegen P herabgerückt. M stimmt nur beiläufig.

In dem Kapitel über die Ligaturen und Plica stimmen die Beispiele höchstens im Anfange hie und da überein, die weiteren Kombinationen sind sehr abweichend. Gerbert giebt für M offenbar unvollständige Beispiele.

Nr. 35. (*Maris stella ferrens*). Hier zeigen P das Richtige, O und D kleine Entstellungen, MF eine ganz unbrauchbare Fügung.

Digitized by Google



In Nr. 36 (*O Maria mater Dei*) zeigt sich ein ganz ähnliches Verhältniß. P giebt die beste Lesart, O MF, D größere oder kleinere Entstellungen.

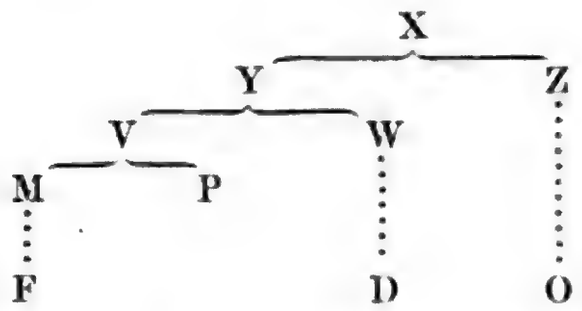
Faßt man das Gesammtergebniß ins Auge, so ergeben sich für das Verhältniß der Handschriften folgende Ergebnisse:

1) O wandelt seinen eigenen Weg, sowohl in den Kapiteleintheilungen (Bellermann S. 4) als auch im Texte, als auch namentlich in den Notenbeispielen; diese zeigen sich im Verhältniß zu den übrigen Handschriften meist erweitert, doch tragen sie eine weitgehende Verderbniß zur Schau. Wo sie das Richtige enthalten, stehen sie fast immer näher zu P als zu M; auch aus den von Bellermann S. 7—11 gegebenen Textvarianten ist eine nähere Beziehung zu P als zu M ersichtlich.
2) D hat meist zerrüttete Beispiele: selten nur ist es der Fall, daß es das Richtige erhalten hat. Wo dieses der Fall ist, weist es Verwandtschaft mit P auf. Zwischen D und O sind keine Beziehungen ersichtlich.
3) F zeigt überall eine solche Abhängigkeit von M, daß man es als aus diesem direkt geflossen annehmen muß.

Diese drei Handschriften sind jüngere, zum Theil durch Zusätze erweiterte, zum Theil selbständiger bearbeitete Fassungen, die namentlich in den Notenbeispielen höchst unzuverlässig sind.

4) M und P sind diejenigen Handschriften, die den ursprünglichen Text am treuesten bewahrt haben. Doch hat P in weit mehr Fällen die richtigen Notenbeispiele als M.

Es dürfte sich also der Stammbaum der Handschriften folgendermaßen gestalten:



(jüngere Bearbeitungen.)

Für eine kritische Herstellung des Textes kommt in erster Linie P in Betracht; erst wo P offenbar Falsches enthält, ist M heranzuziehen. Auch D ist nicht werthlos, es ist jedoch nur in jenen seltenen Fällen zu benutzen, wo es wie in Nr. 68 die richtige Lesart bewahrt zu haben scheint.

O hat für die Herstellung des Archetypus X keinen Werth. Seine Bedeutung dürfte vielmehr darin liegen, daß, wie aus den Kapitelüberschriften und einigen Notenbeispielen zu schließen ist, O oder vielmehr dessen Vorlage Z jene Fassung zu sein scheint, aus der die Bearbeitung des Petrus Picardus (Couss. I, 136) und die *Regles sur l'art de déchanter* (*Couss. Histoire de l'harmonie* S. 275 Doc. Nr. VI) geflossen sind.

Digitized by Google

Über die Musik der Eingebornen von Deutsch Neu-Guinea.

Von

Victor Schmidt-Ernsthausen.[1]

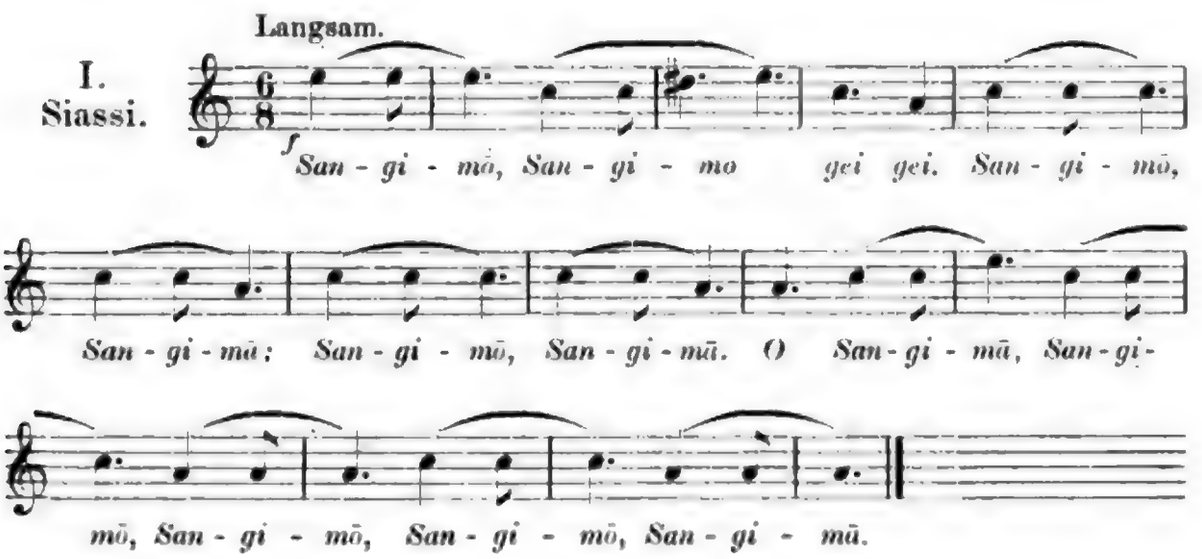
Die Gesänge der Eingeborenen von Finschhafen, soweit man bei ihnen überhaupt von einem »Singen« reden kann, bestehen aus Liedern der eigenen *Jabim*-Sprache und der *Siassi*-Sprache (*Rook Island*). Wie ein französischer Missionar aus Englisch Neu-Guinea erzählte, ist es häufig, daß die *natives* die eignen altererbten Lieder nicht verstehen, da die Sprache sich mit der Zeit in den einzelnen Distrikten verändert hat. Dieselbe Beobachtung machte ich in Finschhafen, wo selbst die gewecktesten Jungen — Kakebeh und Sangkala — zu den in der unten folgenden Sammlung enthaltenen *Siassi*-Liedern keine ordentliche Übersetzung liefern konnten.

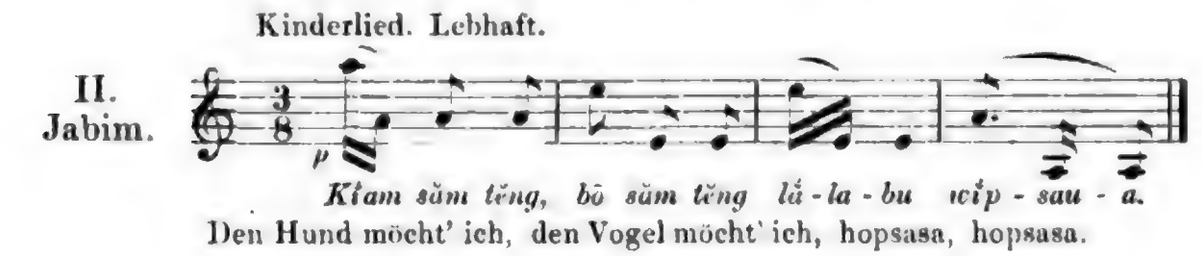
Das wüste Geheul, mit dem die *natives* ihre Gesänge ausführen unter gleichzeitiger, körperlich höchst strapazirender Tanzerei, läßt einen Tanz meistens wenig schön erscheinen. Etwas Mäßigung der Stimmen und Bewegungen würden dem Auge und dem Ohr einen besseren Eindruck von den an und für sich nicht üblen Melodien und Tanzfiguren gewähren. Die Tanzfiguren ähneln in mancher Beziehung unseren Figurentänzen, Quadrille u. s. w.

Die mir seiner Zeit anempfohlene genaue Beobachtung der Intervallengröße ist die schwierigste Seite der Sache. Es ist außer Zweifel, daß die *natives*, euphemistisch gesagt, feinere Unterschei-

[1] Der Herr Verfasser, jetzt in Batavia wohnhaft, hat längere Zeit als deutscher Beamter in Finschhafen gelebt, und war, ehe er dorthin abging, von mir ersucht worden, der Musik der dortigen Eingebornen seine Aufmerksamkeit zu schenken. Außer den von ihm gesammelten Melodien hat er auch eine Anzahl Instrumente übersandt; dieselben sind von mir der Sammlung von Musikinstrumenten einverleibt worden, welche der königlichen Hochschule für Musik in Berlin zugehört.
Ph. S.

dungen haben als ganze und halbe Töne, Varianten, die grade nicht zum Wohllaut der Melodien beitragen; im Gegentheil verderben unreine Terzen und Quinten fast immer eine an und für sich — rein gesungen — ganz nette Melodie. Festzustellen aber, wo ein solcher Mißklang steht, ihn etwa in den Niederschriften mit einem Anzeichen an der betreffenden Stelle zu markiren, ist mir nicht gelungen. Außer den genannten *natives* sind noch mehrere andere — Mojam, Bumbum, Makiri etc. — in meiner Wohnung auf ihre Gesänge hin ausgefragt worden, abgesehen von Notizen, welche unmittelbar bei den Tänzen gemacht wurden, aber es kamen nicht zwei übereinstimmende Resultate zu Stande. Jeder singt, wie ihm der Schnabel gewachsen ist, ohne Rücksicht auf die Genauigkeit, und dieselben Stellen, die der eine in reichlichen Terzen singt, singt der andere in knappen Terzen; selbstverständlich ist damit gemeint, daß beim ersteren noch keine Quarte, beim letzteren noch keine kleine Terz herauskommt. Der Leser kann annehmen, daß bei den Melodien 3, 5, 7, 9 und 10 keine Reinheit der Intervalle besteht, dagegen sind 1, 4, 6 und 8 — letzteres besonders — von absoluter Reinheit. 8 wird auf der Flöte geblasen und ist eigentlich die einzige Flötenmelodie: im übrigen scheinen die Leute auf der Flöte nach Belieben zu spielen, sagen wir einmal, zu phantasiren.

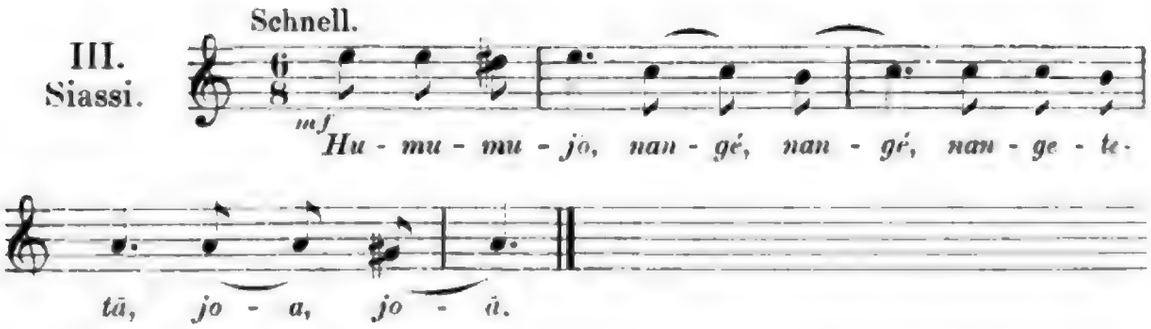




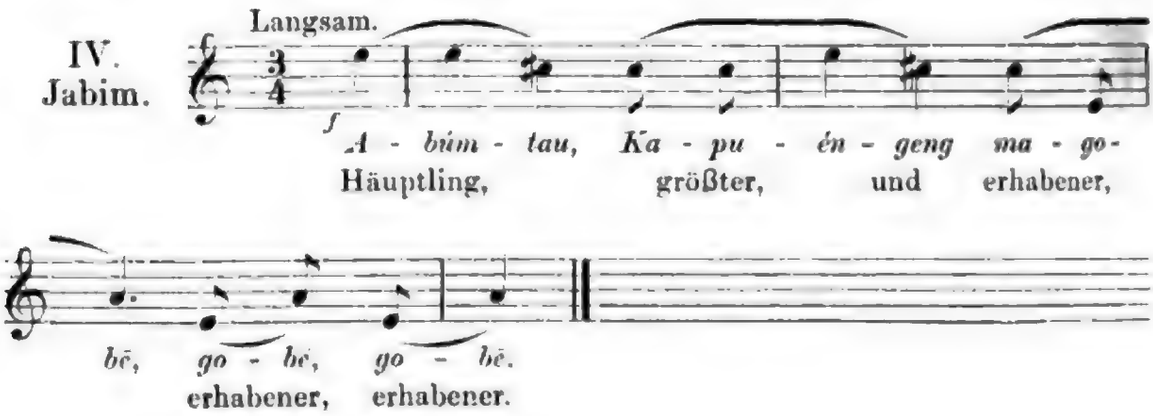
Den Hund möcht' ich, den Vogel möcht' ich, hopsasa, hopsasa.

Digitized by Google

III. Siassi.

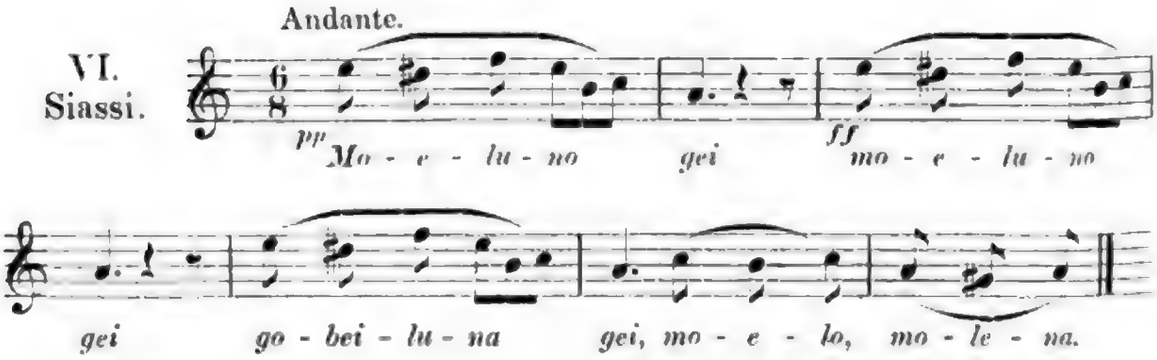


IV. Jabim.

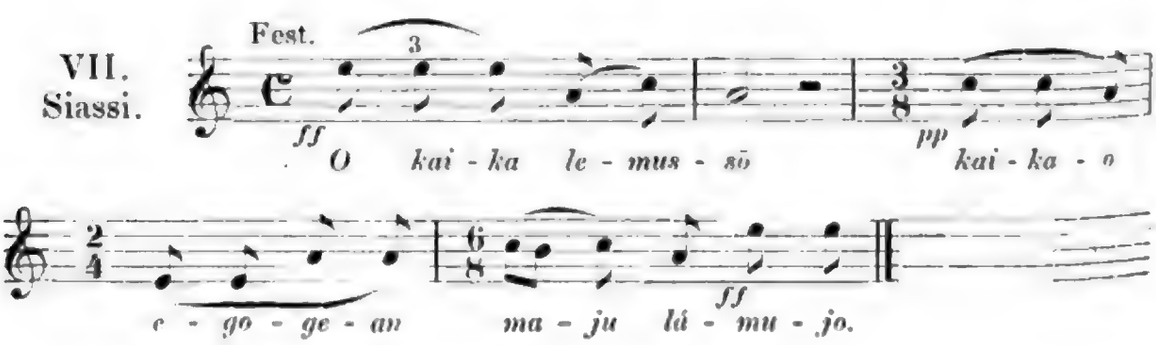


V. Siassi.

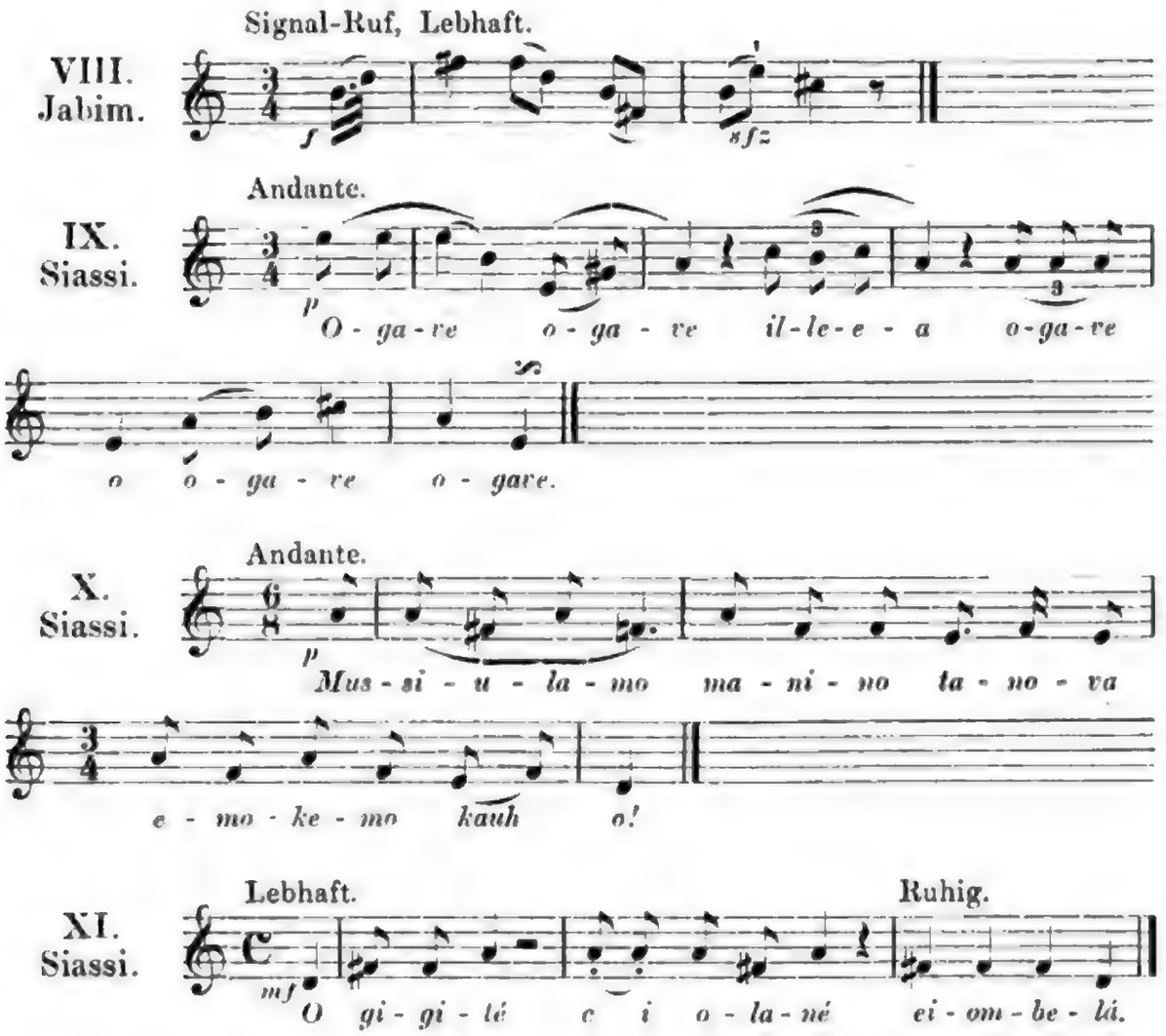
VI. Siassi.



VII. Siassi.

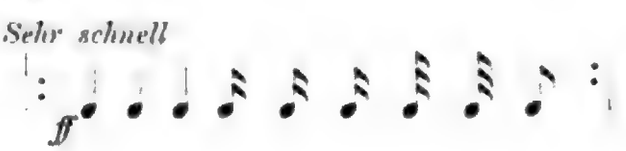


Digitized by Google



Zu den Instrumenten sei folgendes zu bemerken erlaubt.

1) Die Trommel — »*Bumbum*« — (Fig. 1) ist das Hauptbegleitinstrument bei den Tänzen. Das übersandte Exemplar ist noch eines der alten Sorte. Jetzt arbeitet man mit Hülfe des Eisens feiner geschnitzte Instrumente. Das Leguanfell wird während des Gebrauchs beim Feuer öfters erwärmt. Die Trommel wird mit der linken Hand gehalten, während die Rechte elastisch auf das Fell schlägt, so zwar, daß — unter Weghalten des Daumens und Daumenballens vom Rande der Trommel — blos die Knöchel an der Innenhand so auf den Rand schlagen, daß die 4 Finger federnd auf das Fell überschnellen. Der hervorgebrachte Ton ist klar und weitschallend. Die Trommel ist leicht zu schlagen. Der Schluß jeden Tanzes wird auf der Trommel markirt durch



Digitized by Google

Melodien setzen fast immer kurz ab; s. 2, 7, 9. Ich sah bis zu 15 Trommeln bei Tänzen als Begleitung: dieselben übertönen oft den sogenannten Gesang.

2) An Flöten — *a-ūgāgueng* — enthält die Sendung:

a) Stoßflöten, *ding* genannt (Fig. 2),

b) ein- und zweilochige, am unteren Ende der Röhre geschlossene Flöten (Fig. 3),

c) eine Flöte aus mehreren, verkoppelten Rohrpfeifen (Fig. 4).

Letztere, der sogenannten Pansflöte gleich, ist in der Anwendung wie eine Mundharmonika zu handhaben.[1]

Die Stoßflöte — Rohrpfeife mit anzufeuchtendem Schieber — ist ebenso einfach zu blasen. Der Ton verändert sich natürlich je nachdem der Schieber mehr oder weniger tief eingeführt wird. Die linke hält das Rohr, die Rechte den Schieber. Die letzteren sind naturgemäß arg eingetrocknet, doch kann man sie dort ersetzen.

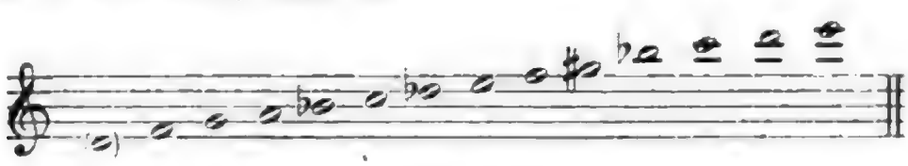
Schwer dagegen zu handhaben sind die unter b) genannten ein- und zweilochigen Flöten.

Der *native* hält die Flöte mit der rechten Hand vom Mund ganz in die rechte Seite gezogen. Zeige- und Mittelfinger ruhen auf den Tonlöchern. Die Flötenmündung steht halb im rechten Mundwinkel. Die andere Hälfte der Mündung steht frei. — Weiße haben das Instrument zu spielen noch nicht fertig gebracht: vielleicht benimmt sich ein gelernter Flötenspieler geschickter dabei.

Nach der abergläubischen Überlieferung der *natives* dürfen deren Weiber die Flöten weder sehen noch hören. Die Flöte spielt in den Junggesellenhäusern vor den Beschneidungsfesten eine Hauptrolle. Die jungen Leute, die wochenlang vor dem Fest abgelegen von ihren Dörfern gehalten werden, vertreiben sich die Zeit mit Flötenspiel in ihrer Abgeschlossenheit. Da findet die Flöte ihre Hauptverwendung:

---

[1] Das erste und längste Rohr ist in Folge einer Beschädigung unspielbar geworden. Nach der Länge gemessen verhält es sich zu dem zweiten Rohr wie 6 : 5. hat also die kleine Unterterz des zweiten Tons angegeben. Das ganze Instrument stellt eine Doppeloktav + 1 Ton dar mit zusammen 14 Tönen, indem in beiden Oktaven je ein Ton übersprungen ist:



Die Annahme, daß die Folge der Töne eine zufällige sei, dürfte ausgeschlossen sein, da, wie mir von einem andern Augen- und Ohrenzeugen versichert wird, die Wilden dieses Instrument mit größter Sorgfalt unter häufigem Probiren der Töne anzufertigen pflegen. *Ph. S.*

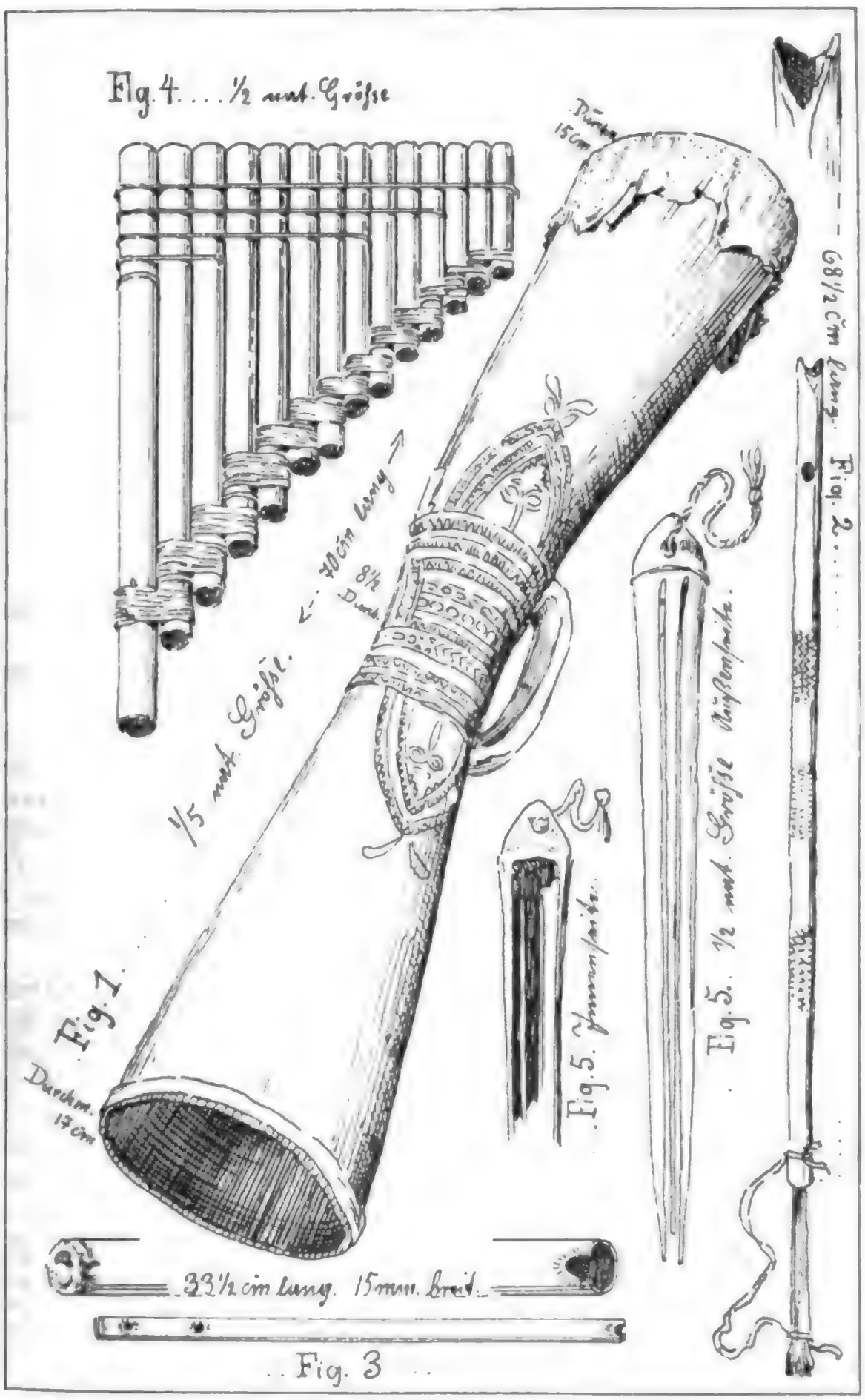


Fig. 4. . . . ½ nat. Grösse
Fig. 1.
Durchm. 13 cm
1/5 nat. Grösse.
40 cm lang
8½ Durch.
Fig. 5. ½ nat. Grösse Mundstück.
Fig. 2. . . . .
68½ cm lang
33½ cm lang. 15 mm. breit
Fig. 3

leider werden Weiße zu den Junggesellenhäusern nie zugelassen. Da entgeht einem dann wohl manche werthvolle Beobachtung.

3) Die Maultrommel — *Kalinguan* — in ihrer Handhabung wohl bekannt (Fig. 5). Ober- und Unterkiefervorderzähne halten den Ober- resp. Unterstab. Der Mittelstab federt durch Anschnellen mit dem Zeigefinger. Öffnen und leichtes Schließen der Lippen verändert den surrenden Ton.

4) Die Rassel — Stab mit ausgetrockneten Kernfrüchten — ist mehr Kinderspielzeug und wird höchstens benutzt als Begleitinstrument, wenn ein *native* in seinem Bau für sich singt.

5) Die — seltene — Klapper, aus ausgehöhlten, getrockneten Früchten bestehend, wird hinten am Kreuz angebunden und macht sich so von selbst bei jeder Tanzbewegung hörbar. Je stärker der Ton, je weniger »Nachklappern«, desto besser der Tänzer.

6) Das Muschelhorn, einfach zu blasen, mit nur einem Ton, dient als Signalinstrument, in mondlosen Nächten als Spukvertreiber und kann — in einiger Nähe geblasen (1 Kilom.) — einem die ganze Nachtruhe verderben.

Bekannt ist noch an Instrumenten, von denen ich leider keines auftreiben konnte:

Eine mehrstimmige Flöte, die aus großen zusammengekoppelten Rohren von verschiedener Länge besteht.

Ferner ein Holzklotz mit breitem Spalt, 1′ hoch, $^1/_2$′ breit, $^1/_4$′ stark, mit geglätteter Oberfläche. Der Klotz wird zwischen den Knieen gehalten, die Hände, angefeuchtet, reiben auf der glatten Außenfläche, wodurch ein Ton hervorgerufen wird, der ebenso angenehm ist, wie das Kratzen auf einer Schiefertafel; nur ist der Ton viel stärker und in dieser Hinsicht etwa mit dem auf Gläsern zu produzirenden, durch Reibung der Ränder hervorgerufenen Ton zu vergleichen.

Die niedrige Kulturstufe der Papuas, welche mit den Malaien, von deren Kunstfertigkeit Herr Professor Spitta den Schreiber dieser Zeilen am 6. Juli 1887 unterhielt, nicht zu vergleichen sind, macht die unter ungünstigen äußeren Umständen entstandene kleine Instrumenten-Sammlung noch bescheidener. Ich habe trotz vielfacher Bemühungen aus anderen Distrikten, als demjenigen, in welchem ich ständig wohnte, keine Zugaben erhalten könne. Von Hörensagen zu schließen, ist in Kaiser Wilhelmsland der Musiksinn bei den *natives* weniger entwickelt als im Bismarckarchipel, welch letzteren ich nur flüchtig gesehen habe.

Digitized by Google

Kritiken und Referate.

Julien Tiersot. Musiques Pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889. Paris, librairie Fischbacher. 1889. (4, 120 S. 8.)

Ein junger Musiker, dem wir schon eine vom Institut gekrönte Geschichte des Volksliedes in Frankreich verdankten, bietet sich als wohlgeschulter und geistreicher Begleiter durch die jüngste Pariser Weltausstellung, soweit sie die Freunde seiner Kunst zu belehren im Stande war. Die dreizehn Abschnitte seiner Schrift führen die Tagesbezeichnungen vom 23. Mai bis zum 2. November, und sind zuerst in einem Journal, dem *Ménestrel* erschienen, wo die tieferen Probleme nur flüchtig gestreift werden durften. Der Verfasser hat sich während jener wenigen Monate fleißig umgesehen, und seine Skizzen gewähren innerhalb des gewählten Rahmens eine klare Überschau über das damals zusammengebrachte Studienmaterial. Es versteht sich, daß hier, wo die Wissenschaft der Tonkunst nicht Hauptzweck des großen Unternehmens war, ihren Bedürfnissen nur in bescheidenem Maße genügt werden konnte; immerhin war aber manches Interessante vorhanden, von dem wir nur bedauern können, daß es nicht noch gründlicher benutzt worden ist. So hätte man z. B., da der verbesserte Phonograph doch zur Stelle war und es in Paris nicht an guten physikalischen Apparaten und geschickten Beobachtern fehlt, Proben der merkwürdigsten musikalischen Produktionen dauernd festhalten und die fremdartigen Tonleitern aus andern Welttheilen exakt bestimmen sollen; Beides ist zum Schaden der Forschung leider unterblieben, wie denn auch Hr. Tiersot mit den neuen Untersuchungen deutscher, englischer und belgischer Gelehrten keine Bekanntschaft zeigt.

Eines hat er selber, wo er selbständig urtheilen konnte, an dem Plane der Ausstellung mit Recht getadelt. Frankreich hatte sich vorgenommen, der Welt zu zeigen, daß die gewaltige vor hundert Jahren angefangene Umbildung seiner gesellschaftlichen Verhältnisse den Interessen der Kultur vielmehr gedient als geschadet habe. Doch hat es unterlassen, die früh vergessenen Tonschöpfungen, mit denen Gossec, Méhul, Lesueur, Cherubini, Grétry und andere Meister die historischen Feierlichkeiten der Revolutionszeit verherrlichten, seinen Gästen aufs Neue vorzuführen. Ob man eine allzu heftige Aufregung politischer Leidenschaften befürchtete; ob mit wegen ähnlicher Bedenken die Preisbewerbung heutiger Komponisten, welche das nationale Erinnerungsfest besingen sollten, ohne Erfolg geblieben ist, wird außer dem engen Kreis der Eingeweihten kaum zu entscheiden sein. Solche Entschuldigung fehlt aber wo man versäumte, wenigstens das Beste was die französische Musik während des verflossenen Jahrhunderts hervorgebracht, in würdiger Ausstattung zu Gehör zu bringen, gleichwie man die schönsten Werke der bildenden Kunst in der nämlichen Absicht zusammen zu stellen sich die Mühe gab. Moderne internationale Musik, von der das Werthvollste ohnehin überall

Digitized by Google

seinen Weg findet, gab es aus Rußland, Norwegen, Belgien, Spanien und Nordamerika; norwegische und finnische Sängerchöre bewegten sich gleichfalls in den uns geläufigen Kunstformen. Über das alles werden einige kurze und zutreffende Bemerkungen gemacht, ohne daß wir von den heutigen Zuständen und nächsten Aussichten einen Gesammteindruck erhalten.

Was der Titel des Büchleins besonders betont, sind die Berichte über die sogenannten *musiques pittoresques*, d. h. solche Arten der Kunstübung, bei denen weniger die musikalische Bedeutung als das kulturhistorisch Belangreiche und zu malerischer Darstellung Stoff Bietende überwiegt[1]. Recht interessant war ein Wettkampf französischer Spielleute aus den Provinzen, wo die Dudelsäcke von Bourbonnais und Bretagne, die Bauernleier aus Auvergne, die Trommel und Pfeife, sowie die Mandolinen und Guitarren aus dem Süden neben denen aus Neapel und Madeira erklangen, und in den alterthümlichen Weisen nur leider hin und wieder der entstellende Einfluß moderner Bildung zu bedauern war. Eine Mischung europäischer mit asiatischen Elementen zeigte sich bei den ungarischen, rumänischen und serbischen Musikbanden, indem schon die Namen der Pansflöte und der Saiteninstrumente ohne Bogen, *Naja* und *Tambura*, an das *Nai* und *Tanbur* der persisch-arabischen Musik des neunten und zehnten Jahrhunderts erinnerten, und neuere Reisende aus Wien[2] an indischen Höfen Zigeunermusik wiederzuerkennen geglaubt haben.

Die Tonkunst der muhammedanischen Welt ist heutzutage nur ein Schatten von dem was sie im frühen Mittelalter unter fürstlichem Schutz und dem Beistand fortgebildeter altgriechischer Lehren geworden war. Unser Berichterstatter hofft sie später noch gründlicher kennen zu lernen, wird dann aber einen Dolmetscher nöthig haben, der ihn davor behütet, z. B. arabische Sprüche, wie diesmal auf S. 79, für türkische zu halten. Die *Nuba*[3] war in verschiedenen Formen vertreten, als Militärharmonie der Turkos in der französischen Armee, und Tanzorchester verschiedener Zusammenstellung aus Ägypten, Algerien und Marokko. Tuneser verdarben ihre Nationalmelodien durch Octavenspiel auf dem fränkischen Klavier; weit besser war ihre Sackpfeife unter dem sonst nicht bekannten Namen »*Mezuet*«. Weiter bieten die Notizen außer einigen Themen und Rhythmen kaum etwas Neues. Auffallend ist der angeblich bretonische Refrain eines Schwerttanzes, den Hr. Tiersot S. 89 zur Vergleichung herbeizieht. Die Silben *tan! tan! dir! ah, dir! tan, tan, dir ha tan!* sollen eine Anrufung des Feuers und des Eisens bedeuten, haben jedoch eine nicht zu verkennende Ähnlichkeit mit gewissen Formeln der persisch-indischen Künstler alter Zeit zur Bezeichnung des musikalischen Rhythmus: *tan tan tana .... dir tan dir tan*[4]. Sie könnten etwa als Nachahmung des Tamburinspiels erdacht, und vor Jahren nach dem Abendland mitgebracht sein, wo man ihnen später eine keltische Bedeutung unterschob. Die Verbreitung musikalischer Überlieferungen von Vorderasien aus über Ägypten und Nordafrika, und weiter durch die christliche Welt, sowie deren Vermischung mit Elementen verschiedener Herkunft bieten manche Probleme, deren Lösung nach der massenhaften Zerstörung des einst vorhandenen Materials auch solchen Forschern kaum

[1] Ansprechende Bilder bringen *le Monde illustré* vom 13. Juli und *l'Illustration* vom 12. Oktober.

[2] Zeitungsnachrichten nannten keinen Geringeren als Hrn. Prof. G. Bühler als Gewährsmann.

[3] So auch bei Anderen. Das Vokabular der gelehrten Jesuiten in Beirut hat die Aussprache *Nauba*.

[4] Cod. Ouseley 127 in Oxford, z. B. S. 113; vgl. Vierteljahrsschr. II. S. 355; (de Laborde), *Essai sur la musique ancienne et moderne*, Paris 1780, I. S. 171.

Digitized by Google

gelingen wird, welche gediegene orientalische und musikalische Vorbildung in seltenem Maße zu verbinden wissen.

Das sogenannte anamitische Theater (eigentlich aus der französischen Kolonie Niedercochinchina) scheint in den Hauptsachen dem chinesischen entsprochen zu haben. Das bescheidene Orchester bestand aus zwei Bogeninstrumenten, *Dong-ko*[1] und *Liu*, zwei Schalmeien, *Song-hi*, einer Querpfeife und Trommeln, und bediente sich nur weniger Motive um den wechselnden Stimmungen des Dramas erhöhten Ausdruck zu verleihen. Inwieweit es hinterindischen Anforderungen zu genügen im Stande war, bleibt freilich noch die Frage.

Daß die historisch hochwichtige, auch theoretisch begründete Musik von Indien, China und Japan bei der Ausstellung fehlte, dürfen wir nicht für einen großen Verlust halten, da das Beispiel der javanischen zeigt, wie leicht Mittelwaare für maßgebend gehalten und dann noch ungenügend beschrieben wird, was nur das Einwurzeln falscher Vorstellungen zur Folge haben kann. Das Pariser Konservatorium hat (nicht, wie Hr. Tiersot glaubt, von der niederländischen Regierung, sondern privatim von einem mit der Sache nicht vertrauten höhern Beamten in Batavia) vor Kurzem eine nicht ganz vollständige Sammlung van javanischen Orchesterinstrumenten *(Gamelan)* zum Geschenk erhalten, zu welcher ein anderer Nichtkenner, Hr. Cowan, auf Grund gelegentlicher Erkundigungen eine Beschreibung zu liefern beauftragt war. Nach diesem Aufsatz verfaßte der Konservator Hr. Léon Pillaut einen ziemlich brauchbaren Artikel für den *Ménestrel* vom 3. Juli 1887, der aber u. A. keine genauere Bestimmungen der Tonintervalle enthält. Was in der Ausstellung gespielt wurde, war der Gamelan einer Theeplantage unter den Händen gewöhnlicher Straßenmusikanten; auch die vielgerühmten vier Tänzerinnen waren weit davon entfernt, von den Leistungen ausgelernter, und vollends höfischer Kunstgenossinnen eine Ahnung zu gewähren. Nun hat zwar Hr. Tiersot mit diesen Leuten und ihren Begleitern europäischen Stammes Zusammenkünfte gehalten, und Manches aufgezeichnet, jedoch nicht einmal entdeckt, was er längst aus dem *Ménestrel* wissen konnte, daß es bei ihnen zwei unabhängige Tonsysteme, *Salendro* und *Pelog*, neben einander giebt.[2] Seine Bemerkungen über die javanischen Intervalle (S. 36) sind durchaus dilettantenhaft, wie auch die citirte Behauptung des Komponisten Saint-Saëns, die javanische Musik stamme von der altindischen her. Nicht einmal das Inventar der anwesenden Tonapparate wird vollständig mitgetheilt; nach den Namen der Töne und deren Vertretung durch die Schallplatten der einzelnen Stücke scheint man nicht gefragt zu haben. Was von den notirten Fragmenten zu halten sei, welche ohne Kenntniß der eigenthümlichen Skalen hergestellt wurden, wird vollends denen nicht zweifelhaft sein, welche wissen daß selbst an den Hauptsitzen javanischer Kunst, bei möglichster Unterstützung seitens gebildeter Eingeborner, dergleichen Versuche nach dem bloßen Gehör dem Europäer nie gelingen wollten. Verdienstlicher wäre jedenfalls eine physikalische Untersuchung der Töne gewesen, obgleich sie bei dem gebotenen Material im besten Fall ebenso weit von der endgültigen Bestimmung entfernt bleiben mußte als jene meisterhaften Messungen, für welche Hr. Ellis in 1882 nur einen *Gamelan* gewöhnlichster Arbeit zur Ver-

[1] *Dou-co* nach dem Katalog des Brüsseler Museums, S. 293 der Ausgabe von 1880.

[2] Vgl. über die Tonkunst der Javanen meinen Artikel in dieser Zeitschrift, V. S. 193 ff. und die seitdem erschienene Abhandlung: *De Gamelan te Jogjakarta, door Dr. J. Groneman. Uitgegeven, met eene voorrede Over onze kennis der javaansche muziek, door Dr. J. P. N. Land.* Amsterdam 1890, 125 S. 4.

Digitized by Google

fügung hatte. Das Beste in dem ganzen Abschnitt sind die gesammelten Rhythmen des *Angklung* vgl. Vierteljahrsschr. V. S. 196 f.), die uns fehlten.

Nach solchen Erfahrungen kann ich nur davor warnen, unsern Verfasser, dort wo er den Kreis der ihm anerzogenen Musikbildung überschreitet, als Zeugen anzuführen, ausgenommen wo seine Übung hinreichte, wie bei der Auffassung von rhythmischen Bewegungen, das Richtige herauszuhören. Unter der Bezeichnung Neger wirft er noch in seinem zwölften Kapitel afrikanische und polynesische Stämme zusammen. Merkwürdig sind darin besonders die Versuche harmonischer Gesänge, die sich am Kongo wie auf Neukaledonien finden, und das Fragment eines dreistimmigen Kirchenlieds aus Tahiti, das etwa aus einem europäischen Choral entstanden und nach einheimischem Geschmack zugerichtet sein mag.

Übrigens wäre den Musikforschern, die etwa Gelegenheit finden bei dem Entwurf einer künftigen Weltausstellung ein Wort mitzureden, dringend zu rathen, daß sie wo möglich Alles zusammenbringen was uns über jene *musiques pittoresques* gründlicher unterrichten kann. Was sich in abgelegenen Winkeln Europas und in andern Welttheilen noch von eigenthümlicher Kunstübung erhalten hatte, ist jetzt schon im Verschwinden begriffen und wird bald nicht mehr herbeizuschaffen sein, während es doch auch über die Ursprünge unserer eigenen, heute alles überwuchernden Kunst und deren Zusammenhang mit der menschlichen Natur mannigfache Belehrung bieten würde, und jeder Verlust an solchen Dingen wird für die Wissenschaft ein unersetzlicher Schaden. Besonders wo weite Reisen zu machen wären, ist es noch besser, zuverlässiges Material nach den Hauptstädten zu ziehen, wo es von Fachmännern nach Gebühr untersucht werden kann, als an Ort und Stelle oberflächlich vorbereiteten Kunstfreunden die Arbeit anzuvertrauen. Leider hat man in Paris außer Acht gelassen, was in London, Berlin oder Brüssel, und mit geringeren Mitteln bei der in 1887 geplanten Amsterdamer Musikausstellung gewiß zur Hand genommen wäre, und so bleibt uns von dem großartigen Unternehmen keine weitere musikalische Ausbeute übrig als einige allerdings willkommene Bemerkungen und eine unterhaltende Plauderei, aus welcher man jene in Mußestunden zusammenlesen kann. Indessen wo so Manches das man gesucht hätte abwesend war, wäre am Ende das am meisten Anziehende vielleicht noch der Saal gewesen, wo die Tonwerkzeuge unserer eigenen Vorfahren und deren Verfertigung kunstgerecht zur Schau gestellt waren, während die Wiederbelebung verschollener Kompositionen durch das dafür bestimmte ungeeignete Lokal weniger Aufmerksamkeit erregte als die vorzüglichen schaffenden und darstellenden Künstler es verdient hätten. Hoffen wir, daß bei folgenden Veranlassungen Ähnliches unter günstigen Umständen und mit größerem Erfolg unternommen werden wird.

Leyden. **J. P. N. Land.**

Gustave Vallat, Études d'histoire, de moeurs et d'art musical sur la fin du XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle d'après des documents inédits. Paris, maison Quantin. 7, rue Saint-Benoit. 1890. 8.

Der breite, viel versprechende Titel verschweigt merkwürdigerweise, worauf es dem Verfasser zumeist ankommt. Sein Buch ist eine biographische Verherrlichung des Violinvirtuosen Alexander Boucher († 1861). Der eigentliche Titel lautet also: »Alexandre Boucher et son temps« und findet sich erst auf den späteren Seiten verzeichnet. Geschichte, Sitte und Tonkunst des 18. u. 19. Jahrhunderts

werden nur insofern berührt, als sie direkt mit dem Lebensgange dieses französischen Geigenspielers in Beziehung stehen. Die bisher noch nicht veraus-gabten Dokumente, nach denen Vallat gearbeitet hat, stammen wohl ausschließlich aus dem Nachlaß des Violinisten. Die Ausbeute, die sie bieten, dürfte aber, um dies gleich zu sagen, bei weitem mehr Werth für den Anekdotensammler als für den eigentlichen Geschichtsforscher besitzen, wenngleich der Verfasser das eine oder andere Neue und Bemerkenswerthe zu bringen vorgiebt. Da diese Mittheilungen sich anscheinend zum größten Theile auf eine nicht vollendete Selbstbiographie des greisen Boucher gründen, und da Boucher zeitlebens wie kaum ein zweiter im Fabuliren, im Reklamemachen, im Eigenlob groß war, so ist gerade dieses Neue mit ganz besonderer Vorsicht aufzunehmen. Was die Lebensskizze selbst angeht, die Vallat zusammenträgt, so ist sie durchaus lückenhaft, namentlich in ihrer zweiten Hälfte, und läßt vor allem die Grundbedingungen einer nützlichen Biographie außer Acht, indem sie sich vorzugsweise mit den Lichtseiten des Tonkünstlers beschäftigt und alle Schattenseiten nach Möglichkeit mit dem Mantel der Liebe bedeckt. Die Vorliebe Vallats zu seinem Helden, über dessen musikalische Bedeutung bisher die Akten in der Geschichte geschlossen schienen, geht jedenfalls über das erlaubte Maß hinaus. Er vergißt ganz, daß die hauptsächlichste Pflicht des Historikers kritische Wahrheit ist. Die fast einzige Quelle, aus der er schöpft, die Einbildung und Phantasie Bouchers selbst, auf die schon die meisten abenteuerlichen und wunderlichen Erzählungen über diesen barocksten aller Virtuosen zurückgehen, ist eine der bedenklichsten, die er wählen konnte. Das absichtliche Verschweigen dessen, was die Zeitgenossen, wohlverstanden die gemäßigten und vernünftigen, über den Tonkünstler sagten, reizt zum Widerspruch, und seine kritische Schlußstudie über das Genie Bouchers ist beinahe lächerlich zu nennen. Alles das hat dem Buch unverkennbar geschadet, wie flüssig das ganze auch geschrieben ist und wie angenehm es sich liest. In der plaudernden Erzählung sind die Franzosen Meister, aber wenn sie Besonderes wollen, nehmen sie leider im Loben und Preisen den Mund allzu voll, und so ist es einem gewissenhaften Leser durchaus nicht übel zu nehmen, wenn er hier allenthalben Zweifel hegt und durchaus nicht alles glaubhaft finden kann.

Vallat wirft dem Verfasser der nach seiner Ansicht bisher besten französischen Studie über Boucher, Castil-Blaze (in der Révue de Paris 1845. No. 157) vor, daß er in der Biographie Mangelhaftes, besonders über die Jugendzeit, bringe und vor allem auch in kritischer Beziehung das Genie des großen Violinisten gänzlich ungenügend gewürdigt habe. Er hat also in diesen beiden Theilen die Aufgabe, Besseres und Zuverlässigeres vorzutragen und veranlaßt daher selbst zu der Schlußfrage, ob sein Buch sowohl die Geschichte wie die Kritik thatsächlich bereichert.

Was die Jugendzeit betrifft, so hat er dieselbe allerdings auf Grund seines Materials sehr ausführlich dargelegt, aber was sofort auffällt, nicht mit der gehörigen Ehrlichkeit. Er theilt uns mit, daß Boucher im Greisenalter seine Memoiren zu schreiben begonnen, aber schon nach einigen Seiten die Feder aus der Hand gelegt habe *(mais, à peine eut-il écrit quelques pages, qu'il posa la plume pour ne plus y toucher; il venait de s'apercevoir qu'il ne savait habilement manier que l'archet.)* Anstatt nun diese »wenigen« Seiten der Memoiren wortgetreu abzudrucken oder zum wenigsten zu sagen, wo sie beginnen und wo sie aufhören, erzählt er ohne spezielle Quellenangabe — er nennt in der Einleitung nur ganz summarisch *»son essai d'autobiographie, ses masses de notes et sa volumineuse correspondance —«* Alles selbst in der dritten Person, mit ausführlichen Reden und Gegenreden, wie sie in frei erfundenen Romanen üblich sind, vermuthlich durchgängig nach der ihm vorliegenden Selbstbiographie, und dadurch daß er

mitunter gezwungen ist, Bouchers eigene Worte zu gebrauchen, verräth er ziemlich deutlich, daß keineswegs so wenig fertig geschriebene Seiten gewesen sein können wie er vorgiebt, sondern daß die Memoiren bereits ziemlich weit gediehen waren und namentlich die Jugendgeschichte sehr breit behandelten. Die eingehenden Erzählungen über das Leben des Virtuosen sowie die Zeitverhältnisse reichen nämlich sehr viel weiter, als sie auf einigen Seiten untergebracht werden können, und sobald diese Quelle versiegt, wird auch das Buch immer dürftiger und eintöniger, und die letzte Hälfte läßt geradezu darüber staunen, wie wenig Vallat sich eigentlich über die fernere Lebensgeschichte, insbesondere die Kunstreisen des Boucher'schen Ehepaares orientirt hat, die doch am ersten über die Leistungsfähigkeit des Geigenspielers unterrichten können. Hier hätte ihm jede musikalische Zeitschrift hinlänglichen Stoff gegeben, um seinen Gegenstand in gewissem Sinne zu erschöpfen. Hier hätte er sich keineswegs allein an dasjenige halten dürfen, was ihm der Nachlaß gewährte, gänzlich abgesehen von der bedenklichen Parteilichkeit, mit der Boucher selbst jedenfalls seine Papiere gesammelt und aufbewahrt hat.

Über die äußeren Schicksale Bouchers Zuverlässiges zu hören, ist ganz gewiß von Bedeutung. Sein langes Leben vertheilt sich auf eine Zeit, die nach der verschiedensten Hinsicht des Interessanten genug vorweist. Er hat in früher Jugend die ganze Entsittlichung des zusammenbrechenden alten Regimes seines Vaterlandes unter Ludwig XVI. an Ort und Stelle kennen gelernt, er hat dann als Knabe sich thätlich an den gährenden Unruhen der Revolution betheiligt und die neue Entwickelung der Dinge mitgemacht. Er ist hierauf lange am Hofe Karls IV. von Spanien angestellt gewesen und hat nachmals auf zahllosen Konzertreisen die Städte und Höfe der bedeutendsten europäischen Staaten besucht und fraglos überall in interessante und eigenartige Verhältnisse hineingeschaut, bald verhätschelt von der Gunst der Großen und beklatscht von dem staunenden Publikum, bald mühsam um seine Existenz ringend und heftig angefeindet von der ernsten Kunstkritik. Sein Entwickelungsgang war so auf alle Fälle von früh an ein ganz außergewöhnlicher, und vor allem durch ihn ist er zu der höchst merkwürdigen Erscheinung geworden, deren unvergleichbare, absonderliche Kunstweise uns von allen glaubwürdigen Zeitgenossen bestätigt wird. Die Jugendgeschichte zeigt deshalb auch am deutlichsten, daß er durch Erlebnisse und Verhältnisse so und nicht anders werden mußte wie er geworden ist, und ihr ist denn auch hier die meiste Aufmerksamkeit zu schenken, wobei sich gleichzeitig in allgemeinen Zügen die Eigenheit des Biographen auf das klarste ergiebt. Den ganzen Verlauf der Biographie zu verfolgen und auf ihre Zuverlässigkeit hin zu untersuchen wäre keine lohnende Arbeit.

Boucher wurde den 11. April 1778 in Paris geboren — nicht 1770, wie es in den meisten Handbüchern heißt, eine Angabe, die übrigens einige seiner frühreifen Lebensäußerungen etwas wahrscheinlicher erscheinen ließ — und soll schon in der allerersten Jugend staunenswerthe musikalische Fähigkeiten gezeigt haben. Sein Vater François Boucher war Militärmusiker und durch Johann Christoph Vogel, den Komponisten der einstmals beliebten Oper Démophon, bei dem Marquis de Jumilhac eingeführt worden, der ihn in seine Dienste nahm. Er scheint mit dem Knaben ziemlich streng umgegangen zu sein und hat ihn sehr früh mit ernsten musikalischen Übungen gequält, wobei die jungen Finger manches Mal Bekanntschaft mit dem Stock gemacht haben. Trotzdem wurde eine kleine Geige, die auf der Messe von St. Germain gekauft war, das beliebteste Spielzeug des Kindes, und der alte Marquis fand eine große Freude an der Fertigkeit, mit welcher Alexander sein Instrument zu handhaben wußte. Durch ihn wurde denn

Digitized by Google

auch die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf das Wunderkind gelenkt. Seinen Eintritt in die große Welt machte der Knabe unter der Protektion der Herzogin von Villeroi, die selbst eine gute Violinistin war, und zwar geschah dies auf eine jedenfalls originelle Weise. Bei einem prunkvollen Diner, das die Herzogin gab, wurde das Kind im Kostüm eines niedlichen Hirten nebst seiner Geige mitten auf der Tafel in ein kunstvoll aufgebautes Schloß von Zucker versteckt, das als Tischaufsatz diente. Während man das Dessert rund reichte, öffnete sich plötzlich die Thüre dieses geheimnißvollen Bauwerkes, dessen sonderbares Aussehen bereits manchen Stoff für die Unterhaltung abgegeben hatte, woran sich auch der anwesende Talleyrand in seiner Weise betheiligte. Der kleine Hirtenknabe trat graziös heraus, über und über mit Blumen bedeckt, seine Geige am Bandelier, überreichte den Damen mit galanter Verbeugung duftige Sträuße und spielte dann eine Reihe gefälliger Tonstücke, die gerade in Mode waren, während er ungenirt und höchst geschickt zwischen den Tellern, Gläsern und Aufsätzen einherspazirte. Die Folge war natürlich ein hohes Entzücken der sämmtlichen Anwesenden. Namentlich belohnten ihn die Damen nicht allein mit Zuckerzeug aller Art, sondern auch mit reichlichen Küssen, und von diesem Abend ab wurde das Wunderkind, recht bezeichnend für seine Karriere, eine Lieblingsunterhaltung der großen Welt, um welches man sich förmlich riß, ohne welches lange Zeit kaum eine Festlichkeit gegeben wurde, welches oft fünf bis sechs Einladungen für einen Abend hatte. Mit Geschenken und Zärtlichkeiten überhäuft, lernte Boucher auf diese Weise alle damals bekannten und gefeierten Damen der Pariser Gesellschaft kennen, mit all ihren Eigenheiten und Untugenden, und sah allzu frühzeitig hinter die Koulissen der vornehmen Kreise, bei denen Lug und Trug, lockere Sitten und übertriebener Luxus an der Tagesordnung standen. Da war, um nur einiges anzuführen, Mme. de Poret de Bouron, die ihre Pferde im Stall selbst versorgte und eigenhändig ihre kranken Lakaien zu Ader ließ. Da war Mme. de Théauge, die sich ihr Hemd täglich von einem Kammerdiener anziehen ließ, weil ihre Zofen zu klein waren und die Wäsche zerknitterten. Da war die Äbtissin de Chabrillant, welche wöchentlich zwei Mal Bäder in der besten Milch nahm, um ihre Haut weich und weiß zu erhalten, und in dieser Art hatte jede der vornehmen Damen ihre Sonderheit, die ihren Eindruck auf den Knaben nicht verfehlte. Alle aber nahmen sich seiner auf das innigste an, und in den Gesellschaften wanderte er von Schoß zu Schoß, von Umarmung zu Umarmung, wobei er nach eignem Geständniß allzuviel freie Unterhaltungen hörte. Durch die Gräfin Polignac, die auf einer ihrer Gesellschaften einen förmlichen Enthusiasmus mit ihm erregte hatte, wurde er um die Mitte des Jahres 1784 auch zur Königin Marie Antoinette nach Versailles gebracht. Seine Mutter kleidete ihn dafür in ein kostbares neues Gewand, das ihm die Herzogin von Villeroi geschenkt hatte und dessen genaue Beschreibung uns natürlich Herr Vallat nicht vorenthält! Das Kind bekommt genaue Instruktionen, wie es sich der Königin und ihren beiden Kindern gegenüber zu verhalten hat, daß es den Dauphin »Monseigneur« und seine Schwester »Madame« anreden müsse, obwohl sie in seinem Alter sind, hält sich aber nicht allzusehr an die Vorschriften. Der Glanz und die Pracht der königlichen Residenz ist noch dem siebzigjährigen Memoirenschreiber unvergeßlich und übertrifft Alles, was er später an europäischen Höfen gesehen hat. Von Marie Antoinette giebt er eine genaue Beschreibung, selbst was das Detail ihrer Toilette, ihrer Koiffüre und Schminke angeht — die Erinnerung des sechsjährigen Knaben ist staunenswerth — und jedes Wort, das die Königin und er selbst bei dieser Gelegenheit redeten, ist genau verzeichnet, als wenn die Unterhaltung gegenwärtig wäre! Die Königin war im Übrigen von den Talenten des Kindes befriedigt und behielt den Knaben eine Zeitlang mit andern Kindern zur Gesell-

Digitized by Google

schaft des Dauphin in Versailles, natürlich in gehöriger respektvoller Entfernung, und hier erlebte der sechsjährige Alexander seinen ersten — Liebesroman, indem er zu einem kleinen Mädchen, das sich als begabte, wenngleich erst achtjährige Klavier- und Harfenspielerin in der Gesellschaft der Prinzessin befand, eine heftige Neigung faßte, derselben Céleste Gallyot, die nach vielen Jahren seine Frau geworden ist. Er spielte eines Abends bei Hofe eine Ariette, die Lully für die Nichte Ludwigs XIV, Fräulein von Montpensier, komponirt hatte, und als die kleine Céleste ihm Beifall klaschte, warf er sich ihr an den Hals, küßte sie und rief: »du wirst meine Frau, ich will es«. Marie Antoinette aber sagte: »Nun wohl, ich verspreche sie dir, aber du mußt sie verdienen«. Die Liebelei nahm indessen eines Tages ein jähes Ende dadurch, daß das Mädchen von seiner Mutter fortgeholt wurde. Als man dem Knaben Nachricht davon gab, ließ er sich nicht im Schlosse halten, stürzte weinend durch den Park, um sie zu suchen, wurde erst mit Mühe wiedergefunden und dann in das Haus seiner Eltern zurückgebracht. Auf Anregung des Marquis von Jumilhac sollte er nun auch geregelten Unterricht in andern Bildungsfächern erhalten und unter anderm Latein und Griechisch lernen. Aber dieses Studium langweilte ihn sterblich, und er war herzlich froh, als statt dessen immer mehr an seine musikalische Ausbildung gedacht wurde. Sein erster Lehrer war der alte Gavignes, der in Paris der französische Tartini hieß. Nach dessen Tod kam er zu Guillaume Navoigille, dem älteren aber weniger begabten der beiden bekannten Brüder, welcher Direktor der »*Concerts Soubise*« und Lehrer am »*lycée des arts*« war, einer Stiftung der Frau von Mortaigne, wo talentvolle Kinder umsonst Stunden bei den besten Meistern erhielten. Der kleine Alexander machte an dieser Anstalt so große Fortschritte, daß ihn Navoigille in einem der *concerts spirituels* ein Konzert von Jarnowick vortragen ließ, welches der Kleine in wenigen Tagen erlernt hatte und zum größten Erstaunen Navoigilles auf eine ganz neue Art spielte (*d'une façon nouvelle*), — die Absonderlichkeit und Freiheit der Auffassung, die sich an keinerlei Vorschrift stößt, tritt also frühzeitig genug hervor — und sein Lehrer selbst prophezeite, daß er dereinst zum Wunder des Jahrhunderts proklamirt werden würde. Navoigille nahm ihn dann sehr bald mit auf eine Rundreise durch die Provinz, obwohl die Eltern sich anfangs sträubten, und namentlich in Orleans und in Bourges feierte das Kind Triumphe seltener Art. Der Erzbischof der letzteren Stadt wollte ihn sogar gänzlich bei sich behalten.

Inzwischen war in Paris die Revolution vorbereitet, und der damals elfjährige Knabe, vormals von den vornehmen Gesellschaftskreisen verzogen und verwöhnt, sollte jetzt, wie uns wenigstens in dieser Lebensbeschreibung versichert wird, auch eine Rolle als richtiges Kind des Volkes, als Anhänger des Sansculotismus spielen. Der Biograph oder Selbstbiograph will uns glauben machen, daß der Knabe damals schon gar kein Kind mehr gewesen sei, was seinen Charakter anging (*au moral, Alexandre n'était déjà plus un enfant*). Er läßt ihn auch in Folge von körperlichen Übungen und Fechtkunststunden bei einem befreundeten Sergeanten in der Kaserne der französischen Garden trotz seiner elf Jahre zu einem kleinen Goliath mit Armen von Stahl werden (*ses muscles avaient déjà presque la force de l'acier*). Und so wird denn der junge Boucher bei der ausbrechenden Revolution geradezu zum Revolutionshelden gestempelt und aufgebauscht. Er versammelt seine Mitschüler am Kunstlyceum zu ernsten Waffenspielen, er theilt sie in Brigaden ein, wird von ihnen zum Anführer gewählt und schult sie auf das Beste im Marschiren und Manövriren, wie er es selbst bei seinem Sergeanten gelernt hat. Mit Stolz führt er dieses sein Bataillon, und, nachdem er Augenzeuge des ersten blutigen Straßenkravalls, hervorgerufen durch den Übereifer des Prinzen von Lambesc, gewesen, ist er mit seinen Kameraden von da ab heftig für die Sache der

Digitized by Google

Revolution entflammt, einer der ersten, der das Hôtel des Invalides mit stürmen hilft, um Waffen zu holen. Ebensowenig fehlt er bei dem Angriff auf die Bastille, indem er sich in den vordersten Reihen bemerkbar macht, wenigstens in den Erzählungen dieses Buches, wahrscheinlich aber nicht viel anders, als die übrigen gaffenden und lärmenden Gassenbuben, die bei solchen Gelegenheiten sich vorzudrängen pflegen. Dabei werden einige mehr oder weniger neue Details dieser blutigen Zeit berichtet, mit denen Vallat die bisherigen Geschichtsschreiber zu verbessern hofft. Es steht aber zu befürchten, daß denselben kein allzuhoher Werth beigemessen werden kann, da Boucher seine Erinnerungen erst sechzig Jahre später aufgeschrieben hat. Die Phantasie dürfte dem greisen Schriftsteller vermuthlich manches in die Feder diktirt haben, was er gar nicht gesehen und miterlebt hat. Die Zuversichtlichkeit, mit der diese Aufzeichnungen gegeben werden, die wörtliche Wiedergabe von Reden und Gegenreden der betheiligten Personen, deren Vallat sich nach seinem Muster durch das ganze Buch hindurch so gern bedient, liest sich allerdings gefällig und angenehm, hat aber nicht die geringste historische Bedeutung. Wie sollte der siebzigjährige Greis noch wörtlich dasjenige wissen, was er als elfjähriger Knabe gehört und geredet hat? Das sind Übertreibungen und Einbildungen bedenklicher Art — wenn es auch gewiß möglich ist, daß der Knabe in jenen traurigen Tagen, von der allgemeinen Wuth des Pöbels mit fortgerissen, ebensogut wie viele Andere Kühnheit und Keckheit bewiesen hat. Jedenfalls wurde er unter Belobigung vom General Lafayette trotz der Untröstlichkeit seiner Mutter bereits mit 12 Jahren als Volontair der Pariser Nationalgarde aufgenommen — Vallat theilt das Diplom vom 7. September 1790 mit — er exerzirte auch unter den Augen des Generals wie ein alter Soldat, wurde von ihm mit einer Ehrenwaffe, einem Gewehr, beschenkt, welches er seitdem mit Stolz trug, war bei jeder Gelegenheit in den vorderen Reihen und wurde schließlich eines Tages verwundet. Bei alledem trug er natürlich den Kopf gewaltig hoch und hatte sogar einmal im Jardin du Luxembourg ein Duell mit einem erwachsenen, gewiegten Gegner, aus dem er natürlich sieghaft hervorging! Zwei Jahre später (1792) wurde er unter die Künstler des Théâtre du Palais aufgenommen, welche den Dienst auf dem Schlachtfelde versahen, und so zog er als vierzehnjähriger Junge nach der Champagne in den Krieg, machte auch mehrere Gefechte mit, hielt aber schließlich doch die Strapazen des Feldzuges nicht aus und kehrte krank in die Heimat zurück. Hier fand er die Eltern in großer Not, weil der Vater seine Stellung verloren hatte, und fühlte nun das Bedürfniß, sich selbst nützlich zu machen. Er nahm deshalb wieder die Geige zur Hand, er suchte Verbindung mit Viotti, dem er wie zum Schabernack beim ersten Zusammentreffen die schwierigsten Stücke seines Rivalen Maëstrino vorspielte, so daß Viotti ihn erzürnt vor die Thüre setzte. Er spielte dann ein zweites Mal vor dem Meister nur Viottische Kompositionen und versöhnte ihn dadurch. Er schlich sich in die großen Konzerte, um seine Musikkenntnisse zu erweitern, hatte aber dabei einmal das Unglück in einem Konzert von Rode, als er sich unter das Podium versteckt hielt, um zuzuhören, für einen Dieb gehalten zu werden. Er suchte dann bei dem vornehmen Vicomte de Marin, der in Paris den Beinamen Apollo trug und sich im Geigen- und Harfenspiel auszeichnete, eine Stellung als Kammerdiener zu erhalten, um bei demselben gute Musik kennen zu lernen, wurde aber durch das Dazwischentreten seines Vaters erkannt; und für einige Zeit, bis Marin auswanderte, fand er bei demselben nun reichlich Gelegenheit, zu musiziren. Im März 1793 erlangt er endlich eine Anstellung im Orchester des Théâtre du Palais mit einem Jahresgehalt von 800 Livres. Aber nur auf kurze Zeit. In den schlimmeren Zeiten des Terrorismus trieb er ein ziemlich niederes Gewerbe als Straßenmusikant, trug auf den Gassen die Marseillaise und den Chant du départ vor — Vallat will uns bei einer

Digitized by Google

späteren Gelegenheit (S. 227 ff.) in ziemlich ausführlicher Weise glauben machen, daß Boucher nicht ganz unbetheiligt an der Komposition dieses Volksgesanges gewesen sei — er ging natürlich im Kostüm der Sansculottes mit der rothen Mütze und trieb sich in den schmutzigsten Kneipen und Tanzlokalen umher. Auch soll er eines Tages durch eine glänzende Rede seine Wohlthäterin, die Komtesse Montaigne, die Begründerin des Kunstlyceums, aus drohender Gefahr vor der Guillotine befreit haben, sodaß das Lyceum wieder aufs Neue eröffnet werden konnte, und überhaupt schreibt ihm der Biograph manches gute Werk zu Gunsten der Musik als patriotisches Hilfsmittel zu. Im Januar 1795 wurde er durch Carnot mit anderen Violinisten im Finanzministerium angestellt und auch im Orchester des Théâtre Feydeau verwendet, wo er Gelegenheit fand, Garat, Rode und Kreutzer zu bewundern und wo er auch mit Céleste Gallyot wieder zusammentraf, um sie aber noch einmal zu verlieren. Gelegentlich weiterer Heldenthaten für die republikanische Sache, wobei er große Unerschrockenheit zeigte, wurde er gefangen genommen — diese Ereignisse werden ziemlich kurz abgethan — verstand es aber zu entfliehen und ging nun auf Veranlassung eines Kollegen nach Madrid, wodurch er an einem wichtigen Lebensabschnitt ankam. Hier machte er anfangs sehr traurige Tage durch, zog mit einer Bettlertruppe umher, war sogar eines Tages willens, sich das Leben zu nehmen, bis er schließlich in die Nähe des Königs Karl IV. von Spanien gelangte, der sich bekanntlich sehr für Musik interessirte und selbst ausübend in dieser Kunst war. Alles das wird sehr behaglich und anekdotenhaft erzählt, ohne aber durchaus glaubwürdig zu sein. Die Bekanntschaft mit dem König wird folgendermaßen vermittelt. Der Künstler sollte während der Tafel im Vorzimmer mitten unter den Lakaien spielen. Er verweigerte dieses im berechtigten Künstlerstolz und imitirte statt dessen auf seinem Instrumente eine Flöte — in solchen Künsteleien war er besonders zu Hause — sodaß der König drinnen auf das festeste behauptete, es sei wirklich eine Flöte, selber vom Tische aufstand, um sich zu vergewissern, und nun vor der Thüre den Geigenspieler entdeckte. Boucher fand auch sofort das richtige Wort, indem er sagte, er spiele Flageolett auf der Geige, um die Ehre des Lieblingsinstrumentes seiner Majestät nicht in einem Vorzimmer zu kompromittiren. Wenige Augenblicke nachher durfte der junge Künstler denn auch direkt vor dem König seine Kunst zeigen, und nach kurzer Zeit gewann er dermaßen die allerhöchste Zufriedenheit, daß er eine feste Anstellung als erster Geiger seiner Majestät und als zweiter der königlichen Kapelle mit je 3000 Frs. Gehalt erhielt. Er hatte jeden Morgen und jeden Abend bei dem Könige eine musikalische Sitzung von zwei Stunden. Namentlich wurde bei Hofe das Quartettspiel gepflegt. Die Musiker durften sich gar nicht vom Palaste entfernen, da Karl sie jeden Augenblick zur Hand haben wollte. Auch trugen sie ein besonderes Kostüm. Auf einem himmelblauen Rock lief vom Kragen bis zu den Schößen ein fünfliniges Notensystem mit in Gold gestickten Noten. Der König gewann Boucher allmählich sehr lieb, amüsirte sich über seine Spaßmachereien und Einfälle, sodaß sich der Künstler mancherlei zu sagen erlaubte, wie wenigstens die mitgetheilten Anekdoten darthun. Ein besonderes Interesse erhielt Karl auch dadurch für den Geiger, daß gelegentlich eines Aufenthaltes von Lucien Bonaparte am spanischen Hof von diesem festgestellt wurde, daß Boucher Zug für Zug eine außerordentliche Ähnlichkeit mit dem General Bonaparte besaß, den der König damals sehr bewunderte. Boucher zog sich lebenslang diese Ähnlichkeit über Gebühr zu nutze, und dem König machte es Spaß, gelegentlich scherzen zu können, er habe mit dem ersten Konsul der Republik ein Quartett oder Quintett gespielt. An diesen regelmäßigen musikalischen Unterhaltungen nahm auch Boccherini Theil, den Boucher anfänglich durch sein allzufreies Spiel in ein wahres Entsetzen versetzt zu haben scheint. Vallat meint.

Bouchers Einfluß bei Hofe hätte sogar einen so großen Umfang gehabt, daß es ihm ein Leichtes gewesen wäre, Minister zu werden, er sei aber zu klug gewesen um auf das Königthum seiner Kunst zu verzichten. Im Übrigen wird auch diese spanische Zeit ziemlich dürftig behandelt, wenigstens was die eigentlichen musikalischen Zustände angeht. Von des Künstlers wirklichen Leistungen erfahren wir sehr wenig. Er verließ endlich aus Gesundheitsrücksichten Spanien und kehrte nach Frankreich zurück, ist aber dauernd mit dem König in Freundschaft geblieben, verbrachte manche Zeit bei demselben, als Karl, von Napoleon entthront, Gefangener in Fontainebleau war, während des Sommers 1808, auch später in Marseille, bis er ihn auf formellen Befehl Napoleons verlassen mußte. Vallat erzählt sogar in seiner übertreibenden Weise, daß 1819 die letzten Worte Karls IV. in der Sterbestunde seinem treuen Boucher »*son cher Français*« gegolten hätten. In Paris endlich fand Boucher, nachdem er beinahe untreu geworden wäre und sich anderweitig verheirathet hätte, seine kleine Harfenspielerin Céleste Gallyot wieder und vereinigte sich mit ihr nach zwei weiteren Prüfungsjahren für das Leben.

Von hier beginnt denn auch erst die eigentliche Virtuosenlaufbahn des Geigers, wenigstens was sein allgemeineres Bekanntwerden sowohl in Paris wie auch in Holland, Deutschland, England, Österreich, der Schweiz, Rußland angeht. Nach einer Tournée durch Holland und in der Provinz trat er in der Pariser Oper am 4. Mai 1806 auf, als die Catalani ihre ersten Pariser Triumphe feierte. Aber seine Landsleute erkannten in seinen unerhörten Effekten und Kunststücken sofort ein gut Theil »*jongleries*« und »*baladinages*«, was sich selbst Vallat zu erwähnen verpflichtet fühlt. Dann ging es an den Rhein, nach Mainz und Frankfurt, und hierauf folgt eine lange, lange Reihe von Kunstreisen, die an dieser Stelle natürlich nicht eingehend verfolgt werden können. Aber von hier ab scheint den Verfasser auch die Grundlage der Selbstbiographie in Stich zu lassen, da er von nun ab sich mehr mit dem Abdruck von Briefen von theils unwichtigem Inhalt begnügt und namentlich sein Urtheil und seine Erzählung aus Briefen Bouchers selbst, aus Reklameartikeln und sonstigen nicht allzu zuverlässigen, im Nachlaß aufbewahrten Erinnerungen schöpft. Die Kunstfahrten des Virtuosen, der zumeist von seiner Frau begleitet wurde, hätten jedenfalls etwas ausführlicher und sachgemäßer besprochen werden können, namentlich auch in Betreff des Eindrucks den sie an verschiedenen Orten erzielten. Hier hat es sich Vallat entschieden zu leicht gemacht, vielleicht nicht ohne Absicht.

Und damit gelangt man gleich zum zweiten Theile der Untersuchung, inwiefern Vallat wirklich eine werthvolle kritische Würdigung des Violinisten beigebracht hat, die sich ja eben aus den wahrheitsgetreuen Berichten über Bouchers Konzerte ergeben müßte. Aber hier ist er nicht weniger unzuverlässig. Im ganzen Verfolg seines Buches ist es ihm immer nur um das Anekdotenhafte zu thun. Er berichtet des ferneren über Bouchers Beziehung zur Kaiserin Josephine, über Napoleons Ärgerniß wegen der Ähnlichkeit mit dem Künstler, der sich sogar 1815 dem Kaiser anbieten ließ, er wolle sich an seiner Stelle an die Spitze einer Truppe stellen! Er erzählt uns unverbürgte aber amüsante Ereignisse mit König Max I. von Baiern, mit der Kaiserin von Rußland, mit Beethoven und Liszt, Weber und Mendelssohn. Er erwähnt auch manches Konzert, das das reisende Ehepaar veranstaltet. Aber über die wahre Bedeutung des Musikers bleibt er uns doch die nöthige Antwort schuldig.

Der Vervollständigung halber hätte der Verfasser jedenfalls die alten Jahrgänge der wichtigeren Zeitschriften auch außerhalb Frankreichs nachschlagen müssen, namentlich der Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung, welche sich sehr häufig mit Boucher beschäftigt und ganz gewiß das Richtige über ihn gesagt

Digitized by Google

hat. 1806 von Frankfurt aus wurde der reisende Virtuos noch ziemlich glimpflich behandelt. Seine große Leichtigkeit, die seltensten Schwierigkeiten in unglaublicher Geschwindigkeit vorzutragen, wird hervorgehoben, die Komposition eines Konzerts entspräche ganz seiner Art zu spielen, und in dieser sei er ein wahrer Antipode der sogenannten großen Pariser Schule, in seiner Spielart aber sei er außerordentlich schätzenswerth — wie auch Viotti einmal das rechte Wort über ihn aussprach, er sei mit keinem andern, nur mit sich selbst vergleichbar. Dann aber wurden immer ernstere Stimmen über den barocken Künstler laut. Von Paris aus berichtete 1816 sehr gewissenhaft und kenntnißvoll Georg Ludwig Peter Sievers über das dortige Musikleben. Er nahm durchaus kein Blatt mehr vor den Mund über die unkünstlerische Art und Weise des sonderbaren Virtuosen, der im Italienischen Theater ein Konzert veranstaltet hatte. Da wird ernstlich reiner Wein eingeschenkt über die Reklamesucht Bouchers »der so etwas von einem Charlatan an sich zu haben scheint: Wenigstens wendet das wahre, sich seiner selbst bewußte Talent keine solchen Mittel und Wege an, um Aufsehn zu erregen, wie Herr Boucher gethan. Zuerst ließ dieser Mann eine alte Anekdote, die wahrscheinlich wohl in der Fabel vom Cerberusbändiger Orpheus ihren Ursprung haben mag und hernach von A bis Z auf eine Menge Sänger und Musiker angewandt worden ist, zu eignem Nutz und Frommen aufwärmen und durch den Mund mehrerer hiesiger Journalisten, die, wohlverstanden für Geld und gute Worte, sehr willfährig sind, von sich selbst in der dritten Person erzählen; er habe nämlich in Douvres einige hartherzige Zollvisitatoren, die seine Geigen für Contrebande erklärt, dergestalt durch sein Spiel auf denselben zu rühren gewußt, daß sie ihm die Instrumente zurückgegeben und den modernen Orpheus in Frieden seines Weges hätten ziehen lassen«.

Es ist derselbe Vorfall, den wir bei Vallat in einem Briefe Bouchers an seine Frau vom 27. Juni 1814 (S. 140 ff.) sehr umständlich und wohlgefällig abgedruckt finden — offenbar nachträglich erfunden oder wenigstens phantastisch ausgeschmückt, da Boucher selbst schreibt, er habe ihn in seinem vorigen Briefe zu erzählen vergessen — der aber auch trotz dieses schriftlichen Zeugnisses von Bouchers Hand keine größere Wahrscheinlichkeit gewinnt, da die Möglichkeit einer Amtsverletzung seitens der Zollwächter überhaupt ausgeschlossen bleiben dürfte.

»Auf diese Anekdote erfolgte alsdann das Konzert des Herrn Boucher« so berichtet Sievers weiter. »In diesem zeigte er sich als einen höchst geübten, aber über die Gebühr rauhen und rohen Mechaniker, in welchem keine Spur von wirklicher Genialität die rohen Auswüchse einer ungebändigten Routine zu ersetzen vermochte. Herr Boucher gleicht denjenigen Geigenspielern, die auf niemand einen größeren Effekt machen, als auf ihre eigenen Saiten, und die kein Herz zu rühren glauben, wenn sie nicht zuvor das Trommelfell zersprengen. Es ist zu bedauern, daß die Fertigkeit, die Herr Boucher in der Hand besitzt, nicht zugleich auch sich seinem Genie mittheilet. Dasselbe Urtheil ward nach dem Konzerte mehr oder weniger bestimmt von den meisten hiesigen Journalen gefällt.« Der offenbare Mißerfolg veranlaßte nun den gekränkten Künstler, einige Tage nach dem Konzert im Constitutionnel 19. Dez. einen wirklich recht drolligen Brief abdrucken zu lassen — den auch Vallat mittheilt — worin er sein wüstes und rohes Spiel mit der Bemerkung zu entschuldigen sucht, er sei piquirt gewesen, weil man ihn den »vormaligen« ersten Geiger des Königs von Spanien genannt und überhaupt Worte wie ancien, autrefois, secondé de sa femme gebraucht habe. Er wolle aber in einem etwaigen zweiten Konzert beweisen, daß er lieber der Sokrates als der Alexander auf der Geige zu sein wünsche, anknüpfend an einen Ausdruck, den der angesehenste der damaligen Pariser Musikkritiker Alfons Martainville halb im Scherz und halb im Ernst gebraucht hatte. Und in der Folge war denn Boucher selbst schuld, wenn

Digitized by Google

die Spötter mehrfach behaupteten, daß er noch immer der trunkene Alexander und nicht der nüchterne Sokrates sei. Seine Frau aber wurde sowohl als Klavier- wie als Harfenspielerin durchgängig als eines der »genialsten Frauenzimmer in ganz Paris« anerkannt.

Solche Urtheile gingen durchaus nicht allein von den Deutschen aus. Als Boucher von Spanien zurückkehrte, fragten gerade die Pariser Journale an, ob er noch immer wie vordem seinem Namensvetter gliche, das heißt, auf seinem Instrumente wie ein Rasender wüthe, statt sich mit den Tönen desselben ins Ohr und ins Herz der Zuhörer zu schleichen, und seinen feierlichen Versprechungen, sich zu bessern, wurde keinerlei Zutrauen geschenkt. Man wußte an der Seine genau, was man an ihm hatte. Als er kurz darauf öffentlich ein Rodesches Konzert vortrug, behandelte er dasselbe so willkürlich »verbrämte« es dermaßen, »daß selbst diejenigen, die es auswendig wußten, es nicht wiedererkannten.« Nicht besser erging es kurze Zeit darauf in dem Konzerte Garcia, wo er auch auf den Anschlagezetteln erklärt hatte, er wolle das Viottische Konzert »*textuellement*« vortragen, ohne sein Versprechen halten zu können.

Indessen sann Sokrates, wie man ihn fernerhin spottweise nannte, auf neue Reklame. Er ließ sich eines Tages todtsagen und diese Nachricht durch die Pariser Zeitungen verbreiten, nachdem seine Freunde bereits vorher besorgt um ihn gewesen waren, da er sich zum Ergötzen der Welt während der Sommerzeit an allen öffentlichen Orten mit einem Fächer zeigte, um möglichst aufzufallen — eine Sitte die damals noch sehr verspottet wurde. Immer mehr verfiel dann Boucher dem öffentlichen Gelächter in seiner Vaterstadt, und da er dort auch keine rechte Stellung zu finden wußte, so kehrte er gekränkt der Heimath den Rücken, um in anderen Ländern klingendern Erfolg zu suchen. Anfang April 1819 veröffentlichte er eine Erklärung, daß ihn die Sorge für die Erhaltung seiner zahlreichen Familie zwinge, sich von neuem aus seinem Vaterlande zu verbannen. Dieses freiwillige Exil hielt man zuerst für einen Aprilscherz, ähnlich wie seinen freiwilligen Tod, in welchen er sich durch die Pariser Journalisten hatte schicken lassen, oder für eine erneute Reklame, mit der Hoffnung, von seinen Landsleuten zum Bleiben bestimmt zu werden. Die Erklärung nützte denn auch gar nichts. Er sah sich wirklich veranlaßt, zu gehen. Doch kündigte er noch ein Abschiedskonzert an, das aber nicht stattfinden konnte, da die großen Theater den Befehl erhalten hatten, die ihm zur Unterstützung des Konzertes nöthigen Künstler zu verweigern. »Herr Boucher — hieß es — soll den alten guten Zeiten des Buonaparteschen Sauerteiges das Wort reden: aber steht ihm das zu verdenken? Er ist als Künstler, was dieser Mann als Krieger war, ein musikalischer Haudegen, der eben so wenig die Saiten schont, als sein Prototyp vormals die Menschen.«

Tragen wir nun noch einige Berichte über seine auswärtigen Kunstreisen zusammen, so ergiebt sich, da alle übereinstimmen, auf das klarste, daß dieser Virtuose trotz seiner unzweifelhaft großen Begabung niemals einen wahren Begriff von der Würde der Kunst besessen hat und nichts von Respekt vor seinem Berufe wußte. Wasielewski hat bereits in seinem Buche »Die Violine und ihre Meister« S. 253 ff.) einige Urtheile von Augenzeugen über ihn mitgetheilt, so von Spohr, und namentlich von einer kundigen Feder in einer Berliner Korrespondenz der Wiener Musikzeitung (Jahrg. 1821. S. 324 f.) die seine merkwürdige Erscheinung besonders treffend charakterisirt. Derselben ist nicht viel hinzuzufügen. Boucher verfügte über eine staunenswerthe Fertigkeit, besiegte alle erdenkbaren Schwierigkeiten, übertraf fast alle seine Kollegen in geschickten Doppelgriffen, Doppeltrillern, Staccati, entwickelte einen vollen kräftigen, reinen Ton und wußte gelegentlich auch ein zartes, einfaches Adagio gefühlvoll vorzutragen. Aber alles das war

gänzlich von der Laune des Sonderlings abhängig. Wie er schon bei seinem äußern Auftreten durch allerhand possenhafte und bizarre Gesten die Aufmerksamkeit auf sich zog, war auch sein Vortrag immer wunderlich, geckenhaft, raffinirt. Er wollte nicht erwärmen und bewegen, sondern erstaunen machen und überraschen. Er kümmerte sich durchaus nicht um das Kunstwerk und den Komponisten, sondern flocht mit einer Unverfrorenheit Verzierungen und Zusätze selbst in die edelsten Andantes, daß die Stücke einen ganz anderen Charakter erhielten. Dazu brachte er wo irgend möglich seine Vorliebe an, die Saiten wie Vogelzwitschern, Orgelklang, Menschenstimmen klingen zu lassen oder sonstwie Töne nachzuahmen, die ihnen fremd sein sollten. Auch seine Frau wurde in dieser Weise angelernt, wenngleich sie, wie es scheint, von Grund aus ernster beanlagt war und auch seelenvoller und wärmer spielte. Um ihre doppelte Kunstfertigkeit zu zeigen, trug sie fast in allen Konzerten ein Duett für Harfe und Fortepiano vor, wobei ihre rechte Hand auf der Harfe als Principale, die linke auf dem Pianoforte spielte, auch abwechselnd beide Hände, eine anstrengende und bedenkliche Spielerei, bei der aber ihre Gleichmäßigkeit trotz gänzlicher Verschiedenheit der Applikatur beider Instrumente viel bewundert wurde.

Vallats Belobigungen gegenüber mögen noch folgende Berichte über Boucher hier Platz finden. Aus Frankfurt a. M. schrieb man 1820, daß seine Sucht, bizarr und originell zu erscheinen, sich in einem solchen Grade ausgebildet habe, daß das Gute, welches ihn auszeichnete, beinahe ganz verloren gegangen sei. »Es scheint, daß dem Herrn Boucher ein musikalischer Kakodämon innewohnt, der, sobald nur ein Funke von Ordnung, Ruhe und Klarheit in seinem Spiele sich zeigt, sogleich seine Macht geltend zu machen versucht und in den abenteuerlichsten Sprüngen, Läufen u. s. w. sein Wesen kund thut; es ist etwas in diesem Spiele, was bange macht, und einen musikalischen Exorcismus als nothwendig erscheinen läßt, denn selbst der humoristische Genius greift nicht Platz; das schlimmste bei der Sache ist, daß Herr Boucher viel von seiner früheren reinen Intonation verloren hat.« Dasselbe Urtheil erging 1821 von Stuttgart aus, wo man sich schon über die pomphafte Anzeige des Ehepaares ärgerte, trotzdem ihr Konzert aber zahlreich besuchte, da der Geiger bei Hofe gewesen und da auch seine auffallende Ähnlichkeit mit Napoleon anlockte. Seine übertriebenen Keckheiten im Spiel würdigten ihn aber in der Meinung der wahrhaft Kunstverständigen zu einem »musikalischen Gaukler« herab. In Nürnberg nannte man ihn im selben Jahre einen »Violinfechtmeister«, zeichnete ihn durch sehr zweideutigen Beifall aus, und man glaubte, daß er es infolge der geringen Einnahme überhaupt nicht mehr der Mühe werth erachten würde, je wieder in Nürnberg Proben seines »Menschen und Thiere umfassenden Nachahmungstalentes abzulegen, und das kunstliebende Publikum Nürnbergs wird sich darüber — beruhigen«. In Weimar 1821 weiß der Referent die Ausführung »nicht anders als durch grotesk, nahe an das Seiltänzermäßige streifend« zu bezeichnen. In Berlin, wo er in der Folge sehr häufig konzertirt hat, wurde er im Ganzen noch am besten aufgenommen. Das Schlußurtheil war aber doch ziemlich deutlich. »Sein Spiel ist eine merkwürdige Mischung des Barocken und Zarten, der Kraft und der Schlaffheit, der außerordentlichen Fertigkeit und der Mißhandlung der Violine, der vollendetsten Präcision und der schülerhaftesten Mißgriffe, welche die Zuhörer bald zum Lachen, bald zum Beifall hinriß«. Hier spielte er im Dezember 1821 auch auf der vom Ingenieur Chanot neu erfundenen und ihm vom Institut in Paris als Ehrenvioline zuerkannten Geige, für die man sich eine Zeitlang interessirte. Die angebliche Verbesserung dieses Instrumentes bestand hauptsächlich darin, daß der Saitenhalter weggenommen ist und daß die Saiten an der Decke selbst ungefähr 2½ Zoll von dem obern Rande der

Digitized by Google

Geige befestigt sind; dadurch vibrirt der oberhalb des Stegs befindliche Theil der Saiten mit. Das Kuriosum wurde begreiflicherweise sehr bald vergessen. Boucher selbst aber fand wieder den Anlaß dadurch, auch eine eigne Erfindung vorzuführen. Er hatte an seiner gewöhnlich gebauten Violine eine Konstruktion angebracht, daß die Saiten von dem obern breiten Theile der Geige in den Zargen befestigt sind und die ganze Länge des Instrumentes einnehmen, »daher geben sie z. B. auf dem vierten g die Oktave von C, und in demselben Verhältnisse auf den übrigen.«

Am 24. Januar 1822 gab Boucher in Berlin ein Abschiedskonzert vor seiner Reise nach Warschau und bestimmte großmüthig die Einnahme zur Hälfte für die Witwen und Waisen der königlichen Kapelle und zur Hälfte für die Berliner Stadtarmen — in Wohlthätigkeit war er immer groß, sofern nur gehöriges Gerede damit verknüpft war. Als man ein allerletztes Konzert von ihm verlangte, da sträubte er sich mit der für ihn gewiß eigenthümlichen Bemerkung, daß dies »eine Art von Charlatanerie« sei. In Dresden 1822 beurkundete er, wie der Berichterstatter sagt, in einem Vormittagskonzert, seine Vorzüge und auch seine Geschmacklosigkeit auf der Violine. Seine Gattin gefiel weit mehr. In Wien machte kurz nachher das Ehepaar in drei Konzerten ein großes Furore. Als aber Boucher Rode's letztes Konzert (H-moll) im Kärntner Theater dem geäußerten Wunsch zufolge Note für Note zu spielen versprach, da wollte es nicht recht damit gelingen. »Der Virtuose schien gefesselt, und die Hörenden oder vielmehr die Sehenden kamen um den gehörigen Spaß zu kurz«. Dagegen bot das letzte Stück — Introduktion, Recitativ und große Konzertvariationen über deutsche und russische Themata für Pedalharfe und Violine, verfaßt und ausgeführt von dem Künstlerpaar — reichlichen Ersatz. »Laune und Muthwille wurden zur allgemeinen Kurzweil losgelassen, und das Publikum erlustirte sich darob«. Man nannte den Geiger in Wien einen wahren Tausendkünstler — doppelt interessant durch die auffallende Gesichtsähnlichkeit mit dem Einsiedler auf St. Helena. »Er weiß, daß Klimpern zum Handwerk gehört, und sucht daher durch allerlei Eigenheiten die Aufmerksamkeit zu erregen; so mußte z. B. in dem Schlußstück der ersten Harfen- und Pianofortemeisterin des Madrider Hofes, auch Musiklehrerin der Infantin — allenthalben spottete man über die marktschreierischen Titel des Ehepaares[1] — eine Saite springen, auf daß der schnellgefaßte Gatte zur Ausfüllung der Zeit des Aufspannens mittelst einer Solo-Phantasie in der Phantasie verschiedene Gaukel- und Teufeleien zum Besten geben konnte. Übrigens giebt er manche Stelle mit ganz ausgezeichneter Virtuosität, daß andere, recht tüchtige Violinisten kaum die Möglichkeit des Herausbringens begreifen, improvisirt selbst in den Ritornellen, verbrämt und verschnörkelt jeden Gedanken, wagt mit einer beispiellosen Kühnheit das unglaubliche, ohne sich jedoch um das Gelingen sonderlich viel zu kümmern. Man lächelte mitunter und würdigte das wahrhaft schätzenswerthe nach Verdienst.« Im letzten Wiener Konzert, den 2. Mai 1822, spielte er unter anderm eine Polonaise »von einem Gewitter unterbrochen«. Die Wiener bewunderten den außerordentlich festen Bogenstrich, das herrliche Staccato, seine reinen Oktaven-Passagen, und drückten gern ein Auge zu bei »so mancher Charlatanerie, oder, gelinder gesagt: Sonderbarkeit.« Dahin rechnet der Berichterstatter das musikalische — soi disant — Donnerwetter, »welches sich glücklicherweise in einen wohlthätigen, segenbringenden Regen auflöste, indem der Meister — benützend die Anwesenheit

[1] Bouchers Visitenkarte in Petersburg hatte die Aufschrift:
»*Don Allessandro de Boucher, Surintendant et Directeur de musique, premier Violon et Solo, et Chef d'Orchestres de S. M. C. le Roi Charles IV. et membre de plusieurs académies, sociétés savantes etc. etc.*«

Digitized by Google

des Monarchen — in einer Kadenz das Haydn'sche Volkslied »Gott erhalte Franz den Kaiser« improvisirte und damit einen Hauptcoup auf die Unterthansliebe der biedern Österreicher ausführte, welche mit einer dreimaligen General-Decharge einstimmten und mit einem Freudenjubel die ihnen ins Herz gegrabene Melodie übertäubten.«

In Rußland, wohin er sich von dorthin wandte, erging es diesem unvergleichlich extravaganten Virtuosen ähnlich. Sowohl in Warschau wie in Kiew und Petersburg ärgerte man sich über seine Karikatur-Darstellungen. In Kiew 18. Januar 1823 spielte er vor nicht allzu zahlreichem Zuhörerkreis das 22. Konzert von Viotti (a-moll), Variationen von Joseph Mayseder und ein Quatuor brillant von eigner Arbeit. »Statt des Adagio wurde ein musikalischer Traum eingelegt, zu welchem der Konzertgeber hier vergeblich einen Baßposaunisten aufgesucht hatte, welcher die dabei vorkommende Partie eines — Schnarchers übernehmen sollte. Die Viottischen Tutti wurden von der ersten bis zur letzten Note mit allen nur erdenklichen Schnörkeleien und Bocksprüngen verziert oder verunziert. Interessant ist es immer, ihn einmal zu hören; denn bald muß man dabei lachen, bald wird man wirklich ergriffen und gerührt. Übrigens ist Herr Boucher ein Haudegen, welcher, weil er manches kann, was er will, auch glaubt, daß er alles wollen dürfe, was er kann, ohne Rücksicht auf höhere Forderungen und Würde der Kunst. Auch erkannte man an seinem Spiele, wieviel leichter es sei, eigene Bravour-Variationen in allen Arten und Unarten dieser Gattung glänzend vorzutragen, als das solide, anmuthsvolle Viottische Konzert in seiner edlen Simplicität zu geben.«

Diese Beispiele genügen. Sie hätten in einer ausführlichen Biographie, in einer wahrheitsgetreuen Charakteristik Bouchers nicht fehlen dürfen. Aber dann wäre es ja auch um den hochtrabenden Schlußeffekt Vallats gethan gewesen. Denn einen solchen Vertreter von Reklame, Laune und Künstlichkeit im Schlußkapitel »le génie musical d'Alexandre Boucher«, pomphaft als ersten Geiger nicht allein Frankreichs sondern Europas in unserm Jahrhundert zu preisen — »sans contredit« setzt der Verfasser schlankweg hinzu — wäre nach alledem unmöglich, ohne nur von der stattlichen und stolzen Reihe wahrhaft ernster und edler Künstlererscheinungen auf dem Gebiet des Violinspiels zu reden. Noch drolliger ist die Behauptung Vallats, Boucher habe die Ehre gehabt, von ganz Deutschland »par l'Allemagne entière«, der — Beethoven der Geige genannt zu werden. Ganz Deutschland wird sich für eine solche Zumuthung bedanken und vergeblich fragen, woher Vallat diese Nachricht erhalten hat. Das schiefe Vergleichwort »Beethoven du violon« war allerdings im Jahre 1813 in Bern vorübergehend gefallen, wo Boucher konzertirte und dirigirte und wo die Confédération musicale suisse eine goldene Medaille mit diesen Worten auf den Künstler schlagen ließ. Aber davon, daß das befremdliche Schlagwort, das weiterhin nur von Boucher und seinen Reklamegehülfen nachgeplappert wurde, auch in größeren Kreisen Deutschlands als zutreffend anerkannt worden wäre, ist nirgendwo etwas bekannt. Von Beethovens eigener Hand bewahrte Boucher freilich auch ein Autograph mit der Unterschrift: *»ecrit le 29 avril 1822 lorsque M. Boucher, grand violon, me faisait l'honneur de me faire une visite Louis van Beethoven«*. Aber auch hier kann Niemand behaupten, daß eine besondere Geisterverwandtschaft ausgesprochen wäre. Der glückliche Vallat jedoch hat eine Begründung der Berechtigung dieses hochfahrenden Ausdrucks gefunden. Mit unfreiwilliger Komik setzt er das Spiel Bouchers zu der neunten Symphonie in Beziehung. Weil diese neben den Instrumentalsätzen auch die menschlichen Stimmen verwendet und weil Bouchers Spiel nicht allein die Orchesterinstrumente sondern gleichfalls die menschliche Stimme nachahmen konnte, ist Boucher der Beethoven der Violine! Die folgende Stelle ist des Abdrucks werth: *»A l'aide de son seul*

Digitized by Google

violon, ne jouant quelquefois que sur une seule corde, il faisait entendre, avec une perfection qui tenait du prodige, tant il y avait de vérité dans son art, non seulement toutes les mélodies d'un orchestre, toutes les voix de la nature, tantôt douces et caressantes, tantôt terribles et menaçantes, mais encore la voix humaine dans le rire ou les larmes, la joie ou la douleur, dans les élans de pieuse adoration ou de tendresse mystique, dans les tourments et le délire de la passion ou dans les accents déchirants du désespoir. Voilà comment Boucher faisait chanter son violon: sous son archet les sons s'articulaient, et, au milieu d'une symphonie divine, on distinguait parfaitement la voix d'une âme qui, semblable à celle de Beethoven, s'exhalait en doux soupirs, ou vibrait puissamment dans de pathétiques transports. Il s'était donc surtout inspiré de ce grand maître, et, à force de génie, il était parvenu à pouvoir ainsi exécuter seul, sans le secours d'aucun autre instrument, l'ode-symphonie, c'est-à-dire le chant humain dans son expression la plus délicate et son infinie variété, avec accompagnement d'orchestre. Lui seul était capable, d'une telle merveille.«

Hier ist der Biograph der eigenartigen Übertreibungssucht des Helden, den er feiern will, sehr nahe gekommen. Sowohl als Historiker wie als Kritiker leidet er demnach allzusehr unter ähnlichen Schwächen und Nachtheilen, wie sie Boucher einstmals verhindert haben, ein wahrhaft guter und großer Künstler zu werden.

Berlin. **Hans Müller.**

Alfred Michaelis, Speziallehre vom Orgelpunkt. Eine neue Disziplin der musikalischen Theorie als Vorstudie zur Fuge. Hannover, Louis Oertel, 1889.

Unsere Zeit steht auf allen Gebieten der geistigen Thätigkeit so sehr unter dem Zeichen des Spezialistenthums, daß es gar nicht Wunder nehmen könnte, wenn auch auf dem Felde der musikalischen Theorie eine Sonderung der Arbeit in einzelne getrennt behandelte Kapitel immer mehr um sich griffe. Ja, ich gestehe, daß es mir aus dem Titel dieses Werkes, bevor ich ihn und das Werk selbst einer näheren Prüfung unterzogen hatte, wie leiser Sirenengesang entgegentönte. Ich stellte mir, immer noch bevor ich das Buch aufgeschlagen hatte, die Frage, was ich für einen Inhalt erwarte, und allerlei Gedanken, an sich nicht neu, aber zu neuen Gruppen geordnet, drängten sich auf, denen ich nun hier, wenn auch nur andeutungsweise, vorerst freien Lauf lassen möchte, da sie leider die einzige Frucht geblieben sind, die ich aus der Lektüre des Buches ziehen konnte. Immerhin sind sie durch dasselbe angeregt worden, und ich versäume nicht, dem Autor hierfür meinen Dank zu sagen.

Wer eine Monographie über den Orgelpunkt schreiben wollte, müßte zuerst eine Definition desselben geben, die dessen ganzes innerstes Wesen, das durch alle Zeiten das gleiche geblieben ist, ausdrückt. Diese Aufgabe ist wohl von einem allgemeinen Gesichtspunkt aus schon in den vorhandenen Büchern nach meiner Meinung befriedigend gelöst, könnte aber wohl zum besonderen Zwecke der unternommenen Arbeit in eine neue und reichere Form gebracht werden.

Sodann wäre zu erörtern, in welcher Stimmlage der liegende Ton gegen die Harmonien der anderen sich frei fortbewegenden Stimmen am besten zurücktreten könne; mit anderen Worten: wie weit die Entfremdung jener Harmonien von dem liegenden Tone in den verschiedenen Lagen getrieben werden dürfe.

Danach wären die Regeln zu geben über Eintritt und Wiederaustritt einer

Digitized by Google

Stimme aus dem Verhältniß des Orgelpunktes. Je weiter und freier dieselben gehalten wären, desto mehr Anspruch hätten sie auf umfassende Anwendbarkeit.

Ohne stetige Heranziehung von klaren und mustergiltigen Beispielen aus den Werken der Meister aller Zeiten, und zwar für jede einzelne Frage immer wieder in chronologischer Ordnung, wird nicht viel ausgerichtet werden können. Und selbst dann wird man sich davor hüten müssen, die Weiterentwicklung dieses Gebildes für abgeschlossen zu erklären, den konstruktiven Möglichkeiten nach eigener Willkür ein Ziel zu setzen. Die Untersuchung hätte sich überhaupt nur beobachtend zu verhalten. Sie hätte die nie stillstehende Weiterbildung der Kunstmittel nur aufzudecken und wohlgeordnet zu einem Gesammtbild zusammen zu fassen.

Dies sind im Wesentlichsten die Wünsche, welche sich in mir bei flüchtiger Lesung des Titels des vorliegenden Buches regten. Ich will aber gleich hinzufügen, daß schon der Titel selbst, in seiner ganzen Fassung, starke Bedenken in mir erregte, ob sich der Autor die Frage wohl ebenso bescheiden und vorsichtig gestellt hat, wie ich es im Vorhergehenden fordern zu müssen glaubte.

Er verspricht eine Spezial*lehre*, wo es nur auf eine Spezialuntersuchung ankam; versteigt sich sogar bis zum gewagten Ausdruck einer »neuen Disziplin der musikalischen Theorie«, und um den Leser ganz aus dem Sattel zu heben, spielt er seinen stärksten Trumpf aus, indem er das Ganze als »Vorstudie zur Fuge« giebt.

Was soll das letztere sagen? Ich denke, der Orgelpunkt ist eher eine Nachstudie zur Fuge; besteht doch das Wesen der Fuge aus reichster und unabhängigster Belebtheit der einzelnen Stimmen, die entweder das Thema oder einen Kontrapunkt bringen, oder sich in weisem Schweigen zu neuen kraftvollen Einsätzen sammeln. Die Einführung lange ausgesponnener Orgelpunkte in die Fuge ist verhältnißmäßig sehr jungen Datums, ganz wie die breite Ausgestaltung der Episoden, und geschieht wohl nur in weitausgreifenden Fugen-Sätzen um das allzuflüchtige Element der fugirenden Stimmen in große Formabschnitte zu sammeln. Das innerste Wesen der Fuge ist in solchen Partien gewissermaßen aufgehoben; nur die größte Kunstfertigkeit kann dabei die nicht durch den Orgelpunkt gebundenen Stimmen in imitatorischer Lebendigkeit erhalten. Und dies soll eine Vorstudie, nein: *die* Vorstudie zur Fuge sein!

Der Punkt, wo ich angelangt bin, zwingt mich nun doch, das Buch auch vor den Blicken des Lesers aufzuschlagen. Was ich da gefunden habe, hätte ich ihm gerne erspart, und dem Autor die Kritik, die ich nun wohl daran werde anfügen müssen.

Michaelis hat zwar kein Muster dafür aufgestellt, wie eine Fuge über einen Orgelpunkt aufzubauen sei; kennt auch nicht einmal die große Fuge im III. Satze des Deutschen Requiems von Brahms — wie er überhaupt diesen Autor, und Schumann und Wagner über seine näheren, mir zum Theil weniger bekannten Freunde vergessen zu haben scheint —; dafür aber sehen wir mit wahrem Kummer, wie er ganze Choralmelodien über eine oder einige liegende Baßnoten zu setzen sich bemüht. Und wie schwer dies ist, zeigt seine Ausführung.

Ganz am Schlusse des Werkes steht aber geschrieben: »Schließlich versuche man den Orgelpunkt mit Kanon und Fugato zu verbinden.«

Ja, versuche man! Dabei fällt Einem unwillkürlich der bekannte Springer von Rhodos ein, und ich beklage es — nicht für den Verleger — sondern für den Autor, daß er sich diese Gelegenheit — die letzte! — entgehen ließ, seinen Satz zu erhärten, daß seine »neue Disziplin« eine »Vorstudie zur Fuge« sei. Er verweist bei dieser Gelegenheit übrigens auf ein früheres Beispiel in seinem Buche — ein bemerkenswerthes Symptom für methodische Ungeordnetheit des Stoffes —; was ich

Digitized by Google

aber dort gesehen habe, konnte ich kaum für Ernst nehmen, um so weniger, als zahlreiche Druckfehler, mit anderen untermischt, eine gerechte und klare Erkenntniß des einzelnen Falles sehr erschweren.

Die meisten Beispiele, die er aus eigenen Mitteln bestreitet, erinnern an jene veraltete aber liebenswürdige Methode Albrechtsberger's, zuerst immer Fehlerhaftes voranzustellen, um es dann Punkt für Punkt, väterlich erläuternd, zu verbessern. Dies letztere hat der Autor zu thun vergessen; ich will jedoch die Arbeit nicht auf mich nehmen, da dem Leser dieser Besprechung schon ein Blick in's Buch genügen würde, um sich sofort von der unzweifelhaften Begabung des Autors zu überzeugen, falsche und unreine Noten zu schreiben.

Da ich vorhin von dem Verleger sprach, will ich doch beifügen, daß die Ausstattung des Werkes — warum, weiß ich nicht, — eine geradezu splendide ist; einen weiteren Trost habe ich nicht für ihn, es sei denn, daß einige Leser dieses Referates alle hier unbesprochen gebliebenen Kuriosa persönlich, nach käuflicher Erwerbung des Büchleins, einsehen wollten. Und sie sind in allen Kapiteln, in der ganzen planlosen Anordnung, in beinahe sämmtlichen Notenbeispielen des Autors zu finden.

Ich würde überhaupt über das vorliegende Buch nicht referirt haben, wenn ich nicht die stille Hoffnung hegte, dadurch irgend einem bewährten Fachmanne den leisen Wink zu geben, sich des Thema's mit sicherer geübter Hand zu bemächtigen.

Berlin. **Heinrich von Hersogenberg.**

Philipp Spitta, Die Musica enchiriadis und ihr Zeitalter.

Unter vorstehendem Titel veröffentlichte Hr. Prof. Ph. Spitta im 3. Hefte des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift eine umfangreiche und mit großem Scharfsinn bearbeitete Studie über den bei Gerbert Script. I. 152 ff. unter diesem Namen abgedruckten Traktat und den von R. Schlecht in den »Monatsheften für Musikgeschichte«, 1875, 45, 46 veröffentlichten kleinen Traktat, worin eine eigenthümliche Tonanordnung behandelt ist. — Lange deutete man an der darin vorgetragenen Theorie resp. an der zu Grunde gelegten Tonreihe herum. Auch ich betheiligte mich an dem Suchen nach der richtigen Erklärung derselben und glaubte dieselbe gefunden zu haben (s. Leipz. Allg. Zeitung, Jhrg. 1880); denn nur so erschien sie nach dem mittelalterlichen Tonsystem praktisch verwendbar. Diese meine Erklärung fand auch bei bedeutenden Männern Beachtung. Nun hat aber Herr Spitta nach eingehendsten Forschungen, namentlich mit Beiziehung des von R. Schlecht edirten Traktates, welcher mir damals unbekannt blieb, mit vielen Beweisen festgestellt, daß die fragliche Tonreihe wirklich aus gleichen, getrennt aneinander gereihten Tetrachorden bestanden und von *F* bis $\frac{cis}{cis}$ sich erstreckt habe, wodurch 18 selbständige Töne gewonnen wurden.

Es gebührt dem Hrn. Spitta für seine Bemühung und sein glückliches Resultat Dank. Da aber doch einige seiner Darlegungen der Berichtigung oder Verbesserung bedürfen, so sei es mir gestattet, meine Bemerkungen hier kund zu geben.

1. Die Stelle S. 465: »*Scindatur itaque tertius tonus a proto in tritum....*« ist unrichtig erklärt. *Tertius tonus* bestimmt hier nicht einen vom ersten Tone (*a proto*) um drei Stellen entfernten Ton, sondern es bedeutet den Ton im dritten (bezw. vierten) Tetrachord, welcher unter dem nämlichen Zeichen erscheint, wie er im ersten (bezw. zweiten) Tetrachord erschienen ist und die Oktav bilden soll:

Digitized by Google

1. Tetrachord enthält *B*, das 3. Tetrachord *h*; *F* im 1. (2.) Tetrachord, *fis* im 3. (4.) Tetrachord. Diese Ganztöne *a h* und *e fis* sollen gespalten werden, so daß nur Halbtöne (*a b* und *e f*) übrig bleiben. Daß dies die wahre Bedeutung von *tonus tertius* ist, erhellt aus einer Parallelstelle: Gerb. I, 154a, oben: »*At vero in acumine a quocunque finali suo usque in tertium ejusdem nominis sonus efferri valet, id est, in excellentes*«.

2. S. 470 wird gesagt, daß Hermann in seinem Tonsystem die Synemmena *h* und *B* oder auch nur eines derselben nicht habe, was wohl unrichtig ist, da er doch (Gerb. II, 141b, Brambach, 16, 17 22) schreibt: »*Restat igitur, ut hoc in loco tertia species formaliter per F et per synemmenon, quamvis extraordinaria ratione fiat*«. Sollte denn das Synemmenon nicht auch zum Tonsystem gehören? Hr. Spitta hat sich an den Ausdrücken *constitutiva* und *formalis* gestoßen und sonderbarer Weise herausgefunden, daß Hermann, um sich mit der musikalischen Praxis abzufinden, die zwei Ausdrücke zu gebrauchen genöthigt war. Die Diatessaron auf *A B C* und die Diapenten auf *D E F G* nannte er konstitutive, weil sie 1) nur auf diesen Tönen nacheinander, in unmittelbarer Folge sich entwickeln lassen (auf *B* (*H*) ist keine reine Quint, auf *F* keine reine Quart möglich); 2) allein durch deren Verbindung (von Quart und Quint) die Tonarten (Oktavreihen) gebildet werden, weswegen Hermann deren Endtöne *chordae principales* nennt. Somit gebührt ihnen der Name *constitutivae* mit Recht, ohne daß die auf anderen Stufen vorkommenden Quinten und Quarten ausgeschlossen sind, welche, weil sie nicht die konstitutiven sind, von Hermann *formales*, der Form nach gleiche, genannt werden. Es war also keine theoretische Beschränkung in der Weise vorhanden, wie sie S. 470 und 476 konstatirt werden will, und es ist mir unbegreiflich, wie Hr. Spitta S. 476 schreiben konnte: daß nach *forma* manches erlaubt sei, was die *constitutio* verbietet, und daß Hermann mit seinem System der Praxis gegenüber ins Gedränge kam. Sollte etwa unsere Harmonielehre auch mit der Praxis ins Gedränge kommen, weil sie Hauptakkorde aufstellt und außer diesen noch Nebenakkorde, die natürlich auf andern Stufen stehen, gelten läßt? Diese »Beschränkung« hat nicht Hermann, sondern Hr. Spitta hineingetragen. Eben unter dem Drucke dieser unrichtigen Annahme wurde auch der Satz: *diapente species violenter requiruntur in gravibus* unrichtig gedeutet: »Er (Hermann) erkannte es als einen empfindlichen Mißstand, daß auf seinem *tetrachordum gravium* nicht die 4 Quintengattungen konstruirt werden konnten«; — Hermann will — das giebt der Zusammenhang mit dem Vorhergehenden ganz deutlich — damit sagen: auf dem *tetrachordum gravium A B (H) C D* lassen sich in strenger Aufeinanderfolge die 4 Quintengattungen nicht bilden, sondern man könnte sie nur gewaltsam (*violenter requiruntur*) sich erholen, indem man die ordentliche Tonreihe durchbricht, unten den Ton *Γ* ansetzt und noch dazu *B* (*H*) in *B Synemmenon* umgestaltet. Ein solches neu geschaffenes (*violenter requisitum*) Tetrachord ist doch etwas anderes, wenn auch *formale*, als z. B. die natürlich sich ergebende formale Quart *G—c*; diese ist in der Oktavreihe schon enthalten, jene aber nicht, darum sagt Hermann ganz recht: »*constitutio repudiat*«.

3. In den Panegyrikus über den Autor der Tonreihe, welche die *Musica enchiriadis* bietet, als sei dieser Autor ein »kühner und bahnbrechender Geist« gewesen, der »so weit vorauseilte, daß mancher Mühe hatte zu folgen, andere ganz zurückblieben« (452), ebenso in die Vorwürfe, welche denen gemacht werden, welche diese Tonreihe tadelten oder verwarfen (482), kann ich durchaus nicht einstimmen.

Was giebt denn dem Hrn. Spitta Grund und Anlaß, sich für den Autor der *Musica enchiriadis* so zu begeistern? Grund und Anlaß hierzu wird S. 451 ausgesprochen: »Hat er (Pseudo-Hucbald) schon dadurch (daß er die Tetrachorde

Digitized by Google

trennte) die für die Entwicklung der ganzen späteren Tonlehre entscheidende Bedeutung der Quint unzweideutig hervorgehoben, so ist er darüber noch hinausgegangen, indem er auch die Quintverwandtschaft der Tonarten darthat. Wirklich bewegen wir uns von *G—h̄* durch ein Stück des Quintenzirkels. Die erste Kirchentonart ist nicht mehr eine unter vier gleichberechtigten, sondern sie ist die Grundtonart, innerhalb welcher die anderen drei als Nebentonarten erscheinen etc.«.

Es ist wahr, daß sich dies alles aus besagter Tonreihe ableiten läßt, uns, die wir in der neueren Tonlehre so bewandert sind, ist diese Entdeckung nicht schwer. Aber eine andere Frage ist: Ist der Autor wirklich der erste gewesen, der die Bedeutung der Quint hervorgehoben hat? und weiter: Hat er schon eine Erkenntniß und ein Bewußtsein von der Quintverwandtschaft der Tonarten gehabt, wie Hr. Spitta es sagt? Welche historische Zeugnisse können eine bejahende Antwort ermöglichen? Es giebt keine solchen. Daß die Quint eine große Bedeutung habe und daß von ihr aus der nämliche *modus* (nicht Oktavreihe und Kirchentonart in unserm Sinne) bei der natürlichen Tonreihe sich entwickeln lasse wie auf dem Grundton (Finale), hat man schon vorher gewußt und gelehrt. Bei Gerbert Script. I, 119b heißt es auch schon: »*Illud etiam* (Gerbert hat fälschlich *nihil*) *attendendum, quod synemmenon tetrachordo summoto, quinta semper loca his quatuor superiora quadam sibi connexionis unione junguntur, adeo ut pleraque etiam in eis quasi regulariter mela inveniantur desinere, nec rationi ob hoc vel sensui quid contraire, et sub eodem modo vel tropo recte decurrere*«. Die Affinität auf der Oberquint der Finalen war eine allbekannte, vorher und nachher gelehrte Sache, wenn sie auch nicht auf eine ganze Oktavreihe ausgedehnt wurde, welche nur durch Oktaven möglich war. Aber auch in den Pseudo-Hucbaldischen Traktaten findet sich keine Stelle, wo er die Quint im Sinne des Hrn. Spitta hervorhebt. Nur in der Diaphonie nimmt sie große Bedeutung in Anspruch, und ich irre kaum, wenn ich sage, daß die Diaphonie, das Organum, der eigentliche Grund ist, welcher den Autor zu seiner eigenthümlichen Tonreihe und Tonzeichenschrift veranlaßte. Es forderte die Natur der Sache, daß, wenn eine Stimme die andere in der Quint begleitete, die erstere genau die Tonschritte einhalte, welche die zweite machte wie noch im 13. Jahrh. Elias Salomon das reine Organum beschreibt und lehrt[1]). Dies konnte nun nach der natürlichen Tonreihe nicht jederzeit wegen *f—f* geschehen; die Buchstabenschrift konnte überhaupt die gleiche Quintenfolge dem Auge nicht leicht ersichtlich darstellen. Diesem abzuhelfen, ersann der Autor seine Schrift und Reihe. Dazu leistete sie ihre guten Dienste; für andere Zwecke konnte sie nur in sehr eingeschränkter Weise gebraucht werden; aber selbst bei mehrstimmiger Diaphonie weicht der Autor von der vorerst aufgestellten Folge der Zeichen ab und setzt die nämlichen Zeichen für die obere Stimme, wie für die untere, weil ihm die Oktave hindernd in den Weg tritt. Nur der Diaphonie dient seine Reihe, für den einfachen melodischen Gesang ist die Reihe blos von *C—e* verwendbar. Übrigens ist sie nur für Lehrzwecke brauchbar und sie wurde auch nie anders verwendet. Daß er aber mit seiner Tonreihe kein neues Tonsystem einführen und damit das alte ausstechen wollte, geht klar genug aus der *Musica enchiriadis* hervor, wo er sich in allem an das bisherige, allgemeingültige und noch manches Jahrhundert überdauernde Tonsystem hält, den Schüler keine anderen Konsonanzen, *modi* etc. lehrt, als dieses annimmt, bei den Oktaven ausdrücklich bemerkt, daß man dabei sich nicht an seine Zeichenreihe, sondern an die Konsonanz zu halten habe.

[1] Gerbert, Script. III, 57.

Digitized by Google

Im Grunde nur eigentliches Hülfsmittel zur leichteren Kenntnißnahme des Organum konnte eine solche Tonreihe mit der natürlichen Tonfolge und somit mit dem allgemein gültigen Tonsystem nicht in Übereinstimmung gebracht werden: nur die zwei mittleren Tetrachorde (*D—G, a—d*) waren gleichlaufend. Deshalb ward auch für weitere Zwecke von ihr so wenig und nur kurze Zeit Gebrauch gemacht. bezeichnend ist, daß sie mit dem Organum auftaucht und beim Erscheinen des Discantus sozusagen verschwindet.

»Widerspruch, schreibt Hr. Spitta S. 452, erhob sich gegen die neuen Ideen. und man suchte nach Angriffspunkten, deren das System ja auch einige bietet«. Man brauchte sie nicht zu suchen, sie boten sich von selbst dar, wenn man die Oktav suchte und an ungehöriger Stelle fand, wenn man im II. und IV. Kirchenton abwärts ging und anstatt *H* ein *B* traf, oder die Oktavreihe des V. und VII. durchmaß und statt auf ein *f* auf ein *fis* stieß. Allerdings wußte sich der findige Meister zu helfen und hatte ein Auskunftsmittel bei der Hand. Aber warum soll denn ein Tonsystem, welches, um der Ordnung zu genügen, immer Auskunftsmittel bedarf, vorzüglicher sein, als ein anderes, das derselben nicht bedarf? Hr. Spitta belehrt uns selbst (S. 480), daß neben der in der *Musica enchiriadis* angegebenen und von ihm mit *Γ A B C D E F G a h c d e fis g a h cis* übertragenen Tonreihe sich schon »zwei Abwandlungen« finden, von welchen die eine das *cis*, die andere auch noch das *fis* entfernt; diese Abwandlungen finden sich jedoch nicht in selbständigen Schriften. sondern in Handschriften (Kopien) der *Musica enchiriadis* selber und zwar schon in den ältesten (S. 481). Es giebt aber überhaupt nur diese einzige Schrift, welche die Sache systematisch behandelt; auch Hermann redet blos von dieser einzigen Schrift — und von solchen Personen, welche dieser Lehre beipflichten. Ich weiß nicht, auf welchen Grund hin Hr. Spitta aus diesen Personen lauter Theoretiker macht (S. 479.

Aus Vorstehendem ergiebt sich zwar deutlich, daß schon gleich nach Aufstellung dieses neuen »Tonsystems« Männer aus der Schule des Autors es für nothwendig fanden, die Abnormitäten desselben möglichst zu eliminiren und für den regelmäßigen Gesang brauchbar zu machen, auch adoptirte kein einziger von all den Theoretikern, deren Traktate Gerbert und Coussemaker veröffentlichten. dieses System statt des bisher allgemein gültigen, nirgends findet man die dem Autor zugemutheten Ideen ausgedrückt, — gleichwohl schreibt Hr. Spitta (S. 444: »Hermann's System ist scharf durchdacht, mit strenger Folgerichtigkeit entwickelt... dennoch hat es eine nennenswerthe Wirkung nicht ausgeübt. Die theoretische Spekulation erscheint in ihm zu sehr als Selbstzweck: ein kunstvoll errichtetes Gebäude, aber zu eng, um der lebendigen Kunst als Wohnstätte zu dienen. Der namenlose Verfasser der *Musica enchiriadis*, der Hermann's scharfe Kritik ob der vermeintlichen Unvollkommenheit seines Systems hervorrief, und den dieser unwiderleglich abgethan zu haben glaubte, hat seinen Kritiker im Erfolg bei der Mit- und Nachwelt dennoch gänzlich ausgestochen. Denn ihm war es nicht sowohl um die abstrakte Theorie zu thun; er suchte engen Anschluß an die Praxis und ließ sich einige Unzulänglichkeiten in der systematischen Durchbildung um so weniger leid sein, als er Gewandtheit genug besaß, sie praktisch unschädlich zu machen .... Die Lehre jenes Theoretikers wirkte weiter, kraft ihrer genialen Ursprünglichkeit, und nur hieraus erklärt sich die Heftigkeit des Widerspruchs. welchen der sonst so milde Hermann gegen sie richtete«.

Solches konnte Hr. Spitta doch nur schreiben unter dem Einflusse der Begeisterung, in welche ihn die Entdeckung versetzt hatte. daß man in dieser Tonreihe so Schönes finden könne, und er übertrug seine Ideen gleich auf den Autor selber, als habe dieser schon alle diese Ideen gehabt. Aber die Hermeneutik verbietet uns, Anschauungen späterer Jahrhunderte auf frühere überzutragen. Alle

Digitized by Google

obigen Behauptungen werden durch die Geschichte widerlegt. Wenn Hr. Spitta die Musikübung dieser vergangenen Jahrhunderte ohne Vorurtheil betrachtet, so wird er finden, daß Hermann ganz auf dem Boden der Praxis stand und sein theoretisches Gebäude für die lebendige Kunst keineswegs zu eng war; man müßte denn annehmen, daß man dortmals auch schon wie mehrere Jahrhunderte erst nachher die Gesänge durch zwei bis drei Oktaven führte und die Harmonie wie in jetziger Zeit übte. Das »Tonsystem« des unbekannten Verfassers ist und bleibt eine Unvollkommenheit und alle die »Auskunftsmittel« können der Genialität nicht auf die Beine helfen. Den Erfolg bei der Mitwelt haben wir oben berührt, vom Erfolge bei der Nachwelt geben die Musiktraktate vom 11. bis 14. Jahrhundert Zeugniß: außer von Guido und Hermann wird dies Tonsystem von keinem einzigen auch nur erwähnt. Die Quint hatte ihre Bedeutung der Affinität bei den Tonlehrern wie vorher so nachher. Die Solmisation zeigte wohl einen schwachen Anklang an die Quintverwandtschaft der Tonarten, beruhte aber auf andern Prinzipien. Und als sich lange nachher das neuere Tonsystem emporarbeitete, ist man da vielleicht auf dieses alte »Tonsystem« zurückgegangen und hat man aus ihm geschöpft? Es blieb vergessen und begraben, weil es kein Tonsystem, sondern ein bloßes Lehr-Hilfsmittel war. Das Tonsystem Hermann's aber nahm seinen Weg unbeirrt durch alle Jahrhunderte und ist noch heutzutage gültig für die Choralmusik.

Man muß die Prädikate »kühner, bahnbrechender Geist« stark reduziren und sich damit begnügen, in dem unbekannten Verfasser der *Musica enchiriadis* einen strebsamen, scharfsinnigen und tüchtigen Lehrer zu sehen, andrerseits aber auch den Vorwurf der Eifersucht, der in dem letzten oben angeführten Satze gegen Hermann enthalten ist, sowie die abfälligen und schmähenden Urtheile, welche die Seite 482 verunzieren, rektifiziren.

Kloster Metten in Niederbayern. **P. U. Kornmüller O. S. B.**

Entgegnung des Verfassers.

Vorstehende Einsendung habe ich bereitwillig zum Druck gebracht, wenngleich mir scheint, daß der Kritiker sich seine Einwendungen nicht recht überlegt hat. Es durchzieht sie ein gewisser aufgeregter und persönlicher Ton, zu dem, soweit ich entdecken kann, ein sachlicher Grund nicht vorhanden war. Aber hierbei will ich mich nicht aufhalten. Nur seinen letzten Satz, wünscht' ich, hätte er ungeschrieben gelassen. Was meine Arbeiten ziert oder nicht, darüber werde ich, zumal in dieser Zeitschrift, wohl meinem eignen Urtheil folgen dürfen.

Der Beweis, daß die Stelle S. 465 unrichtig erklärt sei, ist dem Einsender nicht gelungen. Unter dem nämlichen Zeichen erscheint im System der *Musica enchiriadis* nicht der Ton der Oktave, sondern der der None. Sollte der Ausdruck »*tertius tonus a proto*« die von Kornmüller behauptete Bedeutung haben, so müßte es sich um die Töne handeln, auf welchem der *protus* zum dritten, bezw. vierten Male erscheint. Das wären die Töne *a* und $\bar{e}$. Aber nicht auf sie kommt es an, sondern auf die um einen Schritt höher gelegenen *deuteri*. Es sind auch nicht die betreffenden Töne der *superiores* und *excellentes*, welche eingerenkt werden sollen, sondern die der *graves* und *finales*. Denn sonst blieben die *Tritoni B—e* und *f—h* bestehen, die es eben zu beseitigen galt. Sonst könnte ferner der Verfasser nicht sagen, daß durch einen Halbtonschritt das Oktavverhältniß zum *deuterus superiorum vel excellentium* nicht erreicht werde.

Wenn es Kornmüller unbegreiflich ist, wie ich schreiben konnte, »daß nach *forma* manches erlaubt sei, was die *constitutio* [lies: *institutio*] verbietet«, so muß

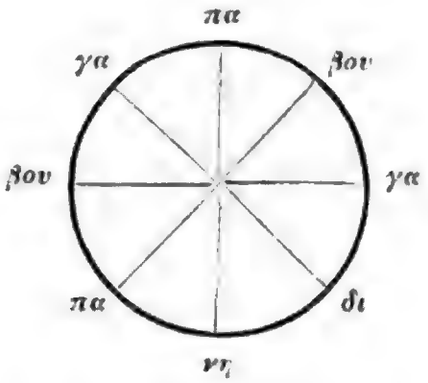
Digitized by Google

er sich hier mit Hermann selbst auseinandersetzen, dessen Worte ich nur übertragen habe. Der von ihm zwischen jenen beiden Begriffen gemachte Unterschied ist überdies so klar, daß ich außer dem, was ich S. 470 und 476 gesagt habe, nichts zur Verdeutlichung hinzuzufügen wüßte. Auf Kornmüllers Frage: »Sollte denn das *Synemmenon* nicht auch zum Tonsystem gehören?« kann ich nur antworten: »zu Hermanns System, nein«, und mich dabei wieder auf diesen selbst berufen. Ich vermag überhaupt den Zweck der ganzen Auseinandersetzung unter 2. nicht einzusehen, es müßte denn etwa nur der sein, zu beweisen, daß ich den Satz: »*diapente species violenter requiruntur in gravibus*« unrichtig gedeutet habe. Aber *requirere* heißt niemals »sich etwas erholen«, ähnlich wie man heute in militärischen Dingen »requiriren« sagt, sondern »etwas für sich verlangen, suchen, vermissen«. »Vermißt« werden an der betreffenden Stelle die Quintengattungen bei den *graves* und die Quartengattungen bei den *finales*; sogar *violenter* (wenn nicht etwa dieses Wort aus *evidenter* verschrieben ist, was zu Hermanns Stil besser passen würde). Der Irrthum ist also, wie mir scheint, wiederum auf Kornmüllers Seite.

Soviel über die Bemängelungen der Interpretation. Gegenüber dem Rest der kritischen Bemerkungen muß ich etwas weitläufiger werden. Kornmüller wagt sich mit ihm auf ein Gebiet, das ich in der von ihm beurtheilten Abhandlung aus gutem Grunde unbetreten gelassen habe. Mein Zweck war, die wahre Gestalt des streitigen Systems aus der *Musica enchiriadis* selbst zu entwickeln und durch die Zeugnisse anderer Schriftsteller, namentlich Hermanns, zu stützen. Seinen historischen Zusammenhang in weiterem Sinne: an welche vorhandenen Erscheinungen es angeknüpft, wie es in der Entwicklung späterer Jahrhunderte nachgewirkt hat, dieses darzustellen beabsichtigte ich nicht. Es würde zu dem durchaus kritischen Charakter der Abhandlung nicht gepaßt haben. Die hier und da über die Bedeutung des Systems gemachten Andeutungen, mit denen ich mich begnügen mußte, haben das lebhafte Mißfallen meines Kritikers erregt. Er spricht von einem Panegyricus, den ich angestimmt habe, von Begeisterung, von unbewiesenen Behauptungen und vom Hineintragen moderner Anschauungen in mittelalterliche Verhältnisse. Ich weiß nicht, wo er alles das gefunden haben will. Ich sehe nur aus den seinerseits ausgesprochenen Urtheilen, daß er mit den Dingen, die hier in Frage kommen, nicht genügend vertraut ist. Wäre es anders, so würde er sich z. B. nicht darüber wundern, daß der Verfasser der *Musica enchiriadis* schon ein Bewußtsein von der Quintverwandtschaft der Tonarten gehabt haben solle. Von der *κατὰ τετράχορδα κοινωνία*, welche die Altgriechen und nach ihnen die Byzantiner lehrten, muß er demnach nichts wissen.

Die Byzantiner unterschieden, wie die Abendländer, vier Haupttonarten und bauten sie auf den Grundtönen *d e f g*, oder richtiger *g f e d* in absteigender Folge, auf, daher ihnen *g* die erste, *f* die zweite, *e* die dritte, *d* die vierte Tonart begründete. Die Tonarten verliefen aber nicht in gleicher Systemisirung. Die vierte *(g)* hatte diatonische, oktachordische Gliederung (*κατὰ τὸ διὰ πασῶν σύστημα*), die dritte *(f)* enharmonische, die zweite *(e)* chromatische, die erste *(d)* wiederum diatonische, aber pentachordische. Diese pentachordische Gliederung nun erfolgte so, daß man, von dem Tetrachord *d e f g* als Kern des Systems ausgehend, nach oben und unten getrennte Tetrachorde gleicher Gattung an dieses ansetzte. Wenn man den Umfang des byzantinischen Systems von G—$\bar{g}$ absteckt, so ergab sich folgende Tonreihe:

Diese Einrichtung der ersten Tonart (des ἦχος πρῶτος) nannten sie *σύστημα κατὰ τὸν τροχόν*. *Τροχός* heißt das Rad, und an einem radförmigen Bilde wurde der Umlauf innerhalb eines Pentachords dargestellt. Man sang vier Töne aufwärts, alsdann vier Töne abwärts und kehrte von dem tiefsten Tone aus durch einen Schritt aufwärts in den Ausgangston zurück.



πα βου γα δι κε ζω νη sind die neugriechischen Tonsilben für die Töne *d e f g a h c*. Wenn man beispielsweise mit *πα (d)* beginnt, so hat man bis zum *δι (g)* aufwärts zu singen, dann geht man auf der Radspeiche zum gegenüberliegenden *γα (f)* und nun abwärts bis *νη (c)*, von dort wiederum auf der Speiche zum gegenüberliegenden *πα*; so ist der Umlauf vollendet. Will man nicht in vier, sondern nur in drei oder zwei Tönen umlaufen, also *d e f e d c d*, oder *d e d c d*, so geht man von dem jedesmaligen höchsten Tone auf die gegenüberliegende Seite und von da in der beschriebenen Weise zum Ausgangstone zurück. Will man aber in ein höheres Tetrachord aufsteigen, so geht man von *δι* nicht zum *γα*, sondern zu dem einen Schritt weiter nach rechts gelegenen *πα*, und derselbe Lauf beginnt noch einmal. Auf diese Weise verschiebt sich die ganze auf der Peripherie des Rades verzeichnete Tonreihe um eine Quinte nach oben. Ein tieferes Tetrachord wird durch das umgekehrte Verfahren erreicht: man kehrt von *νη* nicht zum *πα* zurück, sondern tritt einen Schritt weiter links auf *γα*, und die Tonreihe verschiebt sich um eine Quinte nach unten. Von alten Zeiten her bis auf die unsrige ist diese Methode, die Tonfolge der ersten Kirchentonart einzuüben, bei den Griechen im Gebrauch geblieben. Chrysanthos (*Θεωρητικὸν μέγα τῆς μουσικῆς* S. 28 ff.) beschreibt sie ausführlich. Er sagt auch, die Quinte spiele hier genau dieselbe Rolle, wie anderswo die Oktave; ein jeder Ton eines Pentachords bilde mit dem entsprechenden Tone des nächstanschließenden Pentachords ein symphonisches Quintintervall, und wie dem ersten Tone im Oktachord-System der achte, und dann wieder der fünfzehnte, so entspreche im Pentachord-System dem ersten Tone der fünfte, dann der neunte u. s. w. (S. 37 f.).

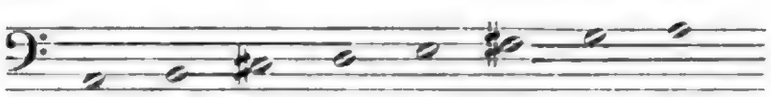
Ein jeder sieht, daß hier das Vorbild für das System der *Musica enchiriadis* gegeben ist. Ich habe in der Abhandlung nachgewiesen, wie genau vertraut mit der griechischen Theorie sich ihr Verfasser zeigt. Darnach ist wohl ausgeschlossen, daß er nur auf dem Wege eigner Beobachtung zur Aufstellung seiner Theorie geführt sei. Auch für seine Tonschrift fand er bei den Byzantinern einen Anknüpfungspunkt. Diese besaßen für die Grundtöne der vier Haupttonarten vier Schriftzeichen, die sogenannten Martyrien, deren Form zu erklären bisher noch nicht gelungen ist; Riemann's Deutungsversuch (Sitzungsberichte der philos.-philol. Klasse der Königl. bayrischen Akademie der Wissenschaften. 1882. Bd. II. Heft 1) will mich nicht überzeugen. Durch Aneinanderreihung der vier Martyrien

stellten die Byzantiner das pentachordische System (die *παραλλαγὴ κατὰ τὸν τροχόν* des ersten Kirchentons in derselben Weise her, wie der Verfasser der *Musica enchiriadis* seine Skala, so daß also auch hier an neunter Stelle dasselbe Zeichen wiederkehrte. Der Form nach aber haben die Martyrien mit den Dasia-Zeichen nichts gemein, letztere hat der Erfinder, wie ich glaube nachgewiesen zu haben, mit Anlehnung an die altgriechische Tonschrift gebildet.

Wie gesagt, lief in der byzantinischen Musik neben dem pentachordischen System ein oktachordisches her. Es erstreckte sich von $G—\bar{g}$ und war diatonisch in dem gewöhnlichen Sinne, also mit den Halbtönen $H\ c$, $e\ f$, $h\ \bar{c}$, $\bar{e}\ \bar{f}$ versehen. Dadurch entstanden für zwei Stellen der Skala doppelte Töne, sie enthielt sowohl *B* als *H*, sowohl $\bar{f}$ als *fis*. Auch hier ist die Anlehnung der *Musica enchiriadis* unverkennbar. Denn ihr Oktavenausgleich beruht auf demselben Grundsatze, der für das byzantinische Oktachordsystem gilt, daß nämlich für jeden Ton desselben, abwärts sowohl wie aufwärts, eine symphonische Oktave vorhanden sein muß. Auch für die Aufzeichnung des Oktachordsystemes wurden die Martyrien verwendet. Aber es zeigt sich, daß sie nicht für dieses, sondern nur für das Pentachordsystem erfunden sein können. Denn während sie hier ausnahmslos in ihrer ursprünglichen Ordnung und in kontinuirlicher Folge erscheinen, ist dort die Vierreihe zweimal unvollständig und auch für *H* ein neues Zeichen eingeschaltet. Wenn man die von Chrysanthos (a. a. O. S. 146) gegebenen Tabellen mit einander vergleicht, erkennt man ohne Schwierigkeit, daß die für das Fünftonsystem erfundenen Zeichen auf das Achttonsystem übertragen sind, so gut und schlecht es eben gehen wollte. Man darf daher aus der Ordnung der übertragenen Zeichen keinerlei wissenschaftliche Folgerungen ableiten.

Wenn die Martyrien-Notirung völlig nur für das Pentachordsystem paßt, so wird dadurch doch noch nicht bewiesen, daß dieses auch von beiden das ältere sei. Es wird nur bewiesen, daß man ihm gegenüber früher das Bedürfniß einer besonderen Tonschrift empfand. Wie ist die byzantinische Doppeloktav $G—\bar{g}$ entstanden?

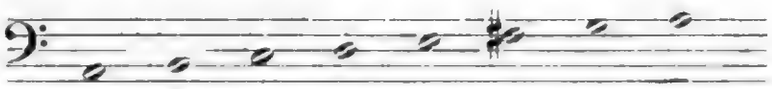
Wenn man die sieben Haupt-Mollskalen der Altgriechen von dem Tone *A* aus entwickelt, d. h. wenn man die sieben Oktavengattungen, welche als Ausschnitte der entsprechenden Mollskalen ihre Namen auf diese übertragen, sämmtlich mit dem Tone *A* beginnen läßt, so ergiebt sich als Hypodorisch *A* moll, Hypophrygisch *H* moll, Hypolydisch *Cis* moll, Dorisch *D* moll, Phrygisch *E* moll, Lydisch *Fis* moll, Mixolydisch *G* moll. Will man den berufenen Hypermixolydius, der dem Ptolemäus mit Gewalt in die Schuhe geschoben wurde, obgleich gerade er ihn verworfen hatte, hinzunehmen, so gesellt sich jenen sieben noch ein *A* moll, das um eine Oktave höher liegt, als das hypodorische. Werden nun ausschließlich die Grundtöne dieser Skalen in Betracht gezogen, so ergiebt sich folgende Reihe:



Nach dem, was Bryennius in den *Harmonica*, Buch III, Abschnitt 4 *περὶ τῶν ὀκτὼ τῆς μελῳδίας εἰδῶν* auseinandersetzt, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß die Mittelgriechen diese Reihe wiederum als eine grundlegende Tonfolge betrachteten, auf deren einzelnen Stufen sich die verschiedenen Oktavengattungen erhoben. Die Tonfolge wies aber zwei abgeleitete Töne auf: *cis* und *fis*. Um diese

zu beseitigen und lauter Stammtöne zu erzielen, mußte man das Ganze um eine Stufe abwärts schieben. So entstand:

Die Annahme ist zulässig, daß die durchschnittliche Tonhöhe der Mittelgriechen dieselbe war, wie diejenige ihrer Vorfahren im Alterthum. Daß sich das abendländische *d* mit demjenigen Tone deckt, welcher in der altgriechischen Notenschrift durch ⊦ bezeichnet wird, glaube ich S. 463 f. wahrscheinlich gemacht zu haben. Die Einführung obiger *G*-Skala muß also in der That zugleich eine Herabsetzung der absoluten Tonhöhe zur Folge gehabt haben. Zur weiteren Begründung dieses Schlusses dient der Umstand, daß es scheint, als habe sich bei den Byzantinern neben der *G*-Skala auch die *A*-Skala im Gebrauch erhalten. Denn in ihr bewegt sich das System *κατὰ τροχόν*, welches Villoteau von seinem griechischen Gesanglehrer erlernte. Bei pentachordischer Gliederung der Reihe mußte aus *cis* natürlich *c* werden, weil dann vom zweiten zum dritten Ton ein Halbtonschritt nothwendig wird. Und wirklich ist die Reihe



die von Villoteau überlieferte s. Kiesewetter, Über die Musik der neueren Griechen, Tafel III).

Nun lehrt Bryennius, daß die Komponisten seiner Zeit die Oktavengattungen der vier oberen Töne als erstes, zweites, drittes, viertes *εἶδος* benannten, so zwar, daß sie von oben zu zählen anfingen. Die vier unteren nannten sie *ἦχοι πλάγιοι* in derselben Reihenfolge (genau genommen hieß ihnen die zweitunterste Oktavengattung nicht *πλάγιος τρίτος* sondern *ἦχος βαρύς*, was aber hier außer Betracht bleiben kann). Die plagalen Gattungen lagen also je eine Quinte tiefer als die Hauptgattungen, ganz so wie es auch bei den Altgriechen war. Nur die Benennungen waren andere. Denn wenn die Mittelgriechen die Namen der Mollskalen auf die Oktavengattungen anwenden wollten, wie es Bryennius auch thut, so stand auf *g* Hypermixolydisch, auf *f* Mixolydisch, auf *e* Lydisch, auf *d* Phrygisch, auf *c* Dorisch, auf *H* Hypolydisch, auf *A* Hypophrygisch, auf *G* Hypodorisch. Es gehörte also beispielsweise zum Phrygischen als Plagaltonart das Hypodorische, zum Lydischen das Hypophrygische, und das Dorische, die Haupttonart der Altgriechen, war hier zum ersten Plagalton degradirt. Diese Mißstände werden es veranlaßt haben, daß man nunmehr von diesen Namen lieber absah, und die Töne einfach zählte.

Bryennius lebte im 14. Jahrhundert. Aber schon drei- bis vierhundert Jahre früher finden wir seine Skala im Abendlande im Gebrauch. Notker lehrt sie in den von Gerbert (*Scriptores* I, 96 ff.) zum Druck gebrachten Abhandlungen. Daraus, daß diese nicht lateinisch sondern deutsch geschrieben sind, erhellt, daß sie nicht für die gelehrte Mönchswelt, sondern für Männer aus dem Volke berechnet waren, wie wir denn auch erfahren, daß die Stimmung der damals üblichen Harfen sich nach dieser Skala richtete. War die Sache dergestalt Gemeingut der Spielleute geworden — ihnen verdanken wir unter andern die korrumpirten Worte *tetrardus*, *tetrachius*, *plagis* —, so konnte sie auch damals nicht mehr neu sein. Wir müssen annehmen, daß sie längst zu einer der Grundlagen der abendländischen Musik geworden war. Die mit Guidos Namen in Verbindung gebrachte

Hexachord-Theorie, welche dem Tetrachord der vier Kirchentonarten als etwas ganz selbständiges gegenübersteht, läßt sich auch nur vermittelst der byzantinischen Skala begreifen.

Aber von dem pentachordischen System der Mittelgriechen finden wir bis zur *Musica enchiriadis* keinerlei sichere Spur. Ihrem Verfasser war es vorbehalten, es inmitten der abendländischen Musik zur Geltung zu bringen. Er hat dies in freier und selbständiger Weise gethan. Den Dualismus zwischen pentachordischem und oktachordischem System hat er möglichst aufzuheben gesucht. Er hat die plagalen Tonarten mit den authentischen wesensgleich gemacht, die acht Tonarten also auf vier zurückgeführt und unter diesen wieder eine als die regierende hingestellt. Vermöge der Quintverwandtschaft, deren Wesen ihm ebenfalls die Griechen erschlossen haben dürften, konnte sie ihm Trägerin und Seele des ganzen Systems werden. Das wichtigste aber war der Bruch mit der Quartentheorie. Es liegt auf der Hand, daß das System einer Musik, welche vier Gattungen von diatonischen Tonreihen kennt, nicht von der Quarte ausgehen kann. Denn diese hat immer nur drei Gattungen, wie sehr Hermann und die Seinigen sich auch anstrengten, deren vier zu Stande zu bringen. Für die Altgriechen war die Quarte ausreichend: sie kannten eben nicht mehr als drei Gattungen (Dorisch, Phrygisch, Lydisch) mit den dazugehörigen Nebenleitern, das Mixolydische war, wie schon der Name andeutet, eine Mischgattung von Lydisch und Dorisch, und nahm als solche eine schwankende Mittelstellung ein. Für vier Tonarten aber ist und bleibt die Quintgrundlage eine Nothwendigkeit, weil erst auf ihr vier Gattungen sich konstruiren lassen. Auch war in der sich ausbildenden Mehrstimmigkeit die Quinte nächst der Oktave naturgemäß das wichtigste Intervall[1].

Die Widersacher des Verfassers der *Musica enchiriadis* standen mit ihm in wesentlichen Dingen auf gleichem Boden, ihre Opposition erscheint daher nur um so kurzsichtiger und unfruchtbarer. Als im 10. Jahrhundert einmal wieder eine allgemeine Ausartung des kirchlichen Gesanges und der Komposition Platz gegriffen hatte, hielten gewisse Musiklehrer die Aufstellung strengerer Regeln der Melodiebildung für nothwendig. Bisher war der Unterschied zwischen authentisch und plagal gebildeten Melodien kein scharfer gewesen; die authentischen strebten mehr nach der Höhe, die plagalen hielten sich in der Mitte oder gingen nach der Tiefe, doch waren von dieser Lage auch die authentischen nicht ausgeschlossen (s. Interpolation in Bernos *Tonarius* bei Gerbert, *Scriptores* II, S. 71). Jetzt wollte man den Umfang beider Arten genau abgrenzen und stellte eine eigene Plagaltheorie auf, nach welcher der tiefste Ton einer plagalen Oktavgattung eine Quarte unter dem Grundton liegen sollte. Die Begründung dieser Regel glaubte man bei Boetius zu finden. Man beobachtete, daß die mit abgeleiteten Namen versehenen Mollskalen je um eine Quarte tiefer lagen, als diejenigen, welche Stammnamen trugen. Letztere mußten als die natürlichen Vertreter der vier Kirchentonarten erscheinen, um so mehr als unter diesen die tiefstgelegene ebensosehr die wichtigste war, wie es bei den alten die dorische gewesen sein sollte. Mit Recht konnte behauptet werden, daß der Hypermixolydius überflüssig sei. Nun schob

[1] W. Christ hat die Vermuthung ausgesprochen, daß die merkwürdige Unterscheidung der Byzantiner zwischen *τόνος μείζων*, *τόνος ἐλάσσων* und *τόνος ἐλαχίστος*, nach welcher der mittlere $^9/_{12}$, der letzte $^7/_{12}$ des *τόνος μείζων* betrugen, neueren Datums sei (*Anthologia Graeca*. Leipzig, 1871. *Prolegomena* S. CXVIII. Die Übertragung des mittelgriechischen Pentachord-Systems in die abendländische Musik bestätigt die Richtigkeit dieser Vermuthung. Denn die Abendländer haben eine solche Unterscheidung der Töne niemals gekannt.

sich die ganze Namenreihe um eine Stufe aufwärts. Die Tonreihen mit abgeleiteten Namen galten als die plagalischen, und da ihrer nur drei waren, so bildete man eine hypomixolydische Reihe hinzu, die mit der dorischen zwar den tiefsten Ton gemeinsam hatte, aber anders als sie getheilt wurde. Konform mit dieser neuen Einrichtung wurde der Gebrauch der lateinischen Buchstaben gemacht; *A* hatte als tiefster Ton zu gelten. Dabei ist es denn, was die Theorie anlangt, einstweilen geblieben. Es kann aber keinem Zweifel unterliegen, daß die ganze Manipulation nicht auf Grund des Boetius, sondern auf Grund des byzantinischen Oktachords bewerkstelligt worden ist. Denn wenn man immer das Verständniß für den Unterschied zwischen Oktavengattungen und Transpositionsskalen verloren haben mochte, so konnte doch ein jeder, der Lateinisch verstand, sehen, daß die Tonabstände nicht paßten, sondern daß vorschriftsmäßig zwischen hypophrygisch und hypolydisch, und wieder zwischen phrygisch und lydisch je ein Ganzton, dagegen zwischen hypolydisch und dorisch und zwischen lydisch und mixolydisch je ein Halbton liegen mußte. Sicherlich hätte niemand gewagt, sich hierüber hinwegzusetzen, wenn es gegolten hätte, eine Tonreihe ganz neu zu konstruiren. Etwas anderes war es, wenn eine auf ähnlichem Wege gewonnene Tonreihe bereits fest eingebürgert war, in welcher die vier Kirchentonarten ihre unverrückbaren Plätze hatten. Da mochte es auf ein paar Ungenauigkeiten in der Befolgung des Codex Boetius nicht ankommen.

Mochte fortan mancher Komponist sich nach der neuen Regel richten, ihr irrationelles und unhistorisches Wesen konnte nicht verborgen bleiben. Durch Jahrhunderte zieht sich nun der Widerstreit zwischen morgenländischer und abendländischer Anschauung, wie man der Kürze halber sagen darf. Oddo sagt (Gerbert I, S. 257), in Betreff des Umfangs einer Melodie schwanke man zwischen acht, neun und zehn Tönen. Acht Töne gewährt die Oktav. Zehn werden durch drei verbundene Tetrachorde erzielt: *A*—$\overline{c}$. Neun ergeben sich durch zwei verbundene Pentachorde: *D*—$\overline{e}$. Thatsächlich blieb *G* der tiefste Ton. Aber er schien sich mit der Theorie des Boetius nicht zu vertragen. Daher begann man das System mit *A*, und setzte das *Γ*, das Überbleibsel des mittelgriechischen Systems, als ein Zugeständniß an die Praxis unten an. Kaum einer der belangreicheren Schriftsteller leugnet, daß die Plagaltonarten bis zur Quinte unter den Grundton reichen. Meistens sagen sie, der tiefste Ton sei eigentlich die Quarte, aber die Quinte komme auch vor. Manche aber drücken sich entschiedener aus. Johannes Cotto behauptet, sie gingen abwärts *etiam ad quintam regulariter*. Denn er habe nirgends gelesen, daß es ihnen nur als ausnahmsweise Freiheit *(licentia)* zugestanden sei, soweit herabzusteigen (Gerbert II, S. 245). Er rechnet auch das Tetrachord der *Graves* von *G*—*c*, das der *Finales* von *d*—*g* (S. 235). Er lehrt ferner, man gehe häufig von den Finaltönen eine Quinte aufwärts, und eine Quinte abwärts, besonders gern von *f* aus; dies ergiebt nach unten *B*, das Tetrachord *G A B c* wird also von ihm als berechtigt anerkannt (S. 254). Theogerus kennt *B* neben *H* und berichtet, daß mit *B* sogar das Gradual *Salvum fac servum* beginne (Gerbert II, S. 193). Er, der sich sonst eng an Hermann anschließt, sagt: das Tetrachord *G A B c in nostro cantu, quem Gregorianum nos* [*vocamus*], *vitari nullo modo potest* (S. 187). Auch Oddo lehrt den Gebrauch von *B* neben *b*, ja sogar den von *es* und $\overline{es}$ (Gerbert I, S. 272). Obschon die abendländischen Boetianer ihre Tonreihe von rechtswegen mit *A* beginnen und mit $\overline{a}$ endigen müßten, begnügen sie sich doch vielfach nicht damit, weil sie dem Übergewicht des ersten Kirchentons nachzugeben gezwungen sind. So erstreckt sich Oddos Leiter bis $\overline{d}$, führt also den ersten Kirchenton durch zwei Oktaven. Das gleiche thut bekanntlich Guido von Arezzo, trotz

seines Widerspruchs gegen die *Musica enchiriadis*. Er fühlt das Bedürfniß sich deshalb zu entschuldigen: *hae litterae* (nämlich $\bar{a}$ $\bar{b}$ $\bar{h}$ $\bar{\bar{c}}$ $\bar{\bar{d}}$) *a multis dicuntur superfluae: nos autem maluimus abundare quam deficere.* Aber sein Namensvetter, der streitfrohe Guido de Caroliloco, übrigens ein erklärter Anhänger des Aretiners, weist ihn deshalb zurecht: *fecerunt musici dispositionem litterarum a Γ greco usque in d superacutum, non quia maluissent abundare quam deficere, sed quia superabundare nec deficere voluerunt* (Coussemaker, *Scriptores* II. S. 174). Der Verfasser der *Introductio musica secundum Magistrum de Garlandia* erklärt es für ein Vorrecht des ersten Kirchentons, daß er *sicut dominus et magister* allein volle zwei Oktaven bis zum höchsten Tone des Systems aufsteigen könne: *propter istam auctoritatem potest primus, qui est autenticus, ascendere, circumspicere regnareque, locare totam artem manus, et alii autentici non* (Coussemaker I, S. 168). Und auch diejenigen, welche das System der *Musica enchiriadis* in der Weise abänderten, wie wir es in der Handschrift von Valenciennes und dem *Codex Palatinus* finden, haben sich doch den einen Grundgedanken desselben augenscheinlich angeeignet, daß die Oktavengattung *D* als Haupttonart zu betrachten ist.

Kornmüller behauptet, für den einfachen melodischen Gesang sei die Tonreihe der *Musica enchiriadis* nur von c—$\bar{e}$ verwendbar. Ich muß daraus schließen, daß er auch jetzt noch eine irrthümliche Vorstellung von der Sache hat. Es ist nicht die Meinung, daß der erste, auf *d* gegründete Kirchenton, wenn er melodisch die beiden Oktaven durchläuft, mit $\bar{fis}$ und $\bar{\bar{cis}}$ ausgestattet werden müsse. Die Töne der höheren Oktave richten sich in diesem Falle nach der tieferen Hauptoktave. Ebenso wenig soll etwa der dritte Kirchenton mit *f* beginnen und auf $\bar{fis}$ hinauslaufen, oder der vierte von *g* nach $\bar{g}$ über $\bar{fis}$ gelangen. Der zweite, dritte und vierte Kirchenton sind Nebengattungen des ersten, bewegen sich also naturgemäß auch nur in dessen Tonfolgen. Soweit ist gar kein Unterschied zwischen diesem System und dem der Boetianer. Alle Töne, welche die Boetianer annehmen, hat auch jenes. Aber es hat außerdem noch andre und unentbehrliche, solche, die allgemein in praktischer Anwendung waren. Der Unterschied zwischen den beiden Richtungen ist dieser, daß die einen sich den Thatsachen der lebendigen Kunst anpaßten und aus einer kontinuirlichen geschichtlichen Überlieferung schöpften, die anderen dagegen an der Cisterne des Boetius ihr Wasser holten, der nicht einmal für seine eigne Zeit als musikalische Autorität gelten konnte, und in gelehrter Überhebung die Theorie für vornehmer schätzten als die Kunst selber. Die Plagaltheorie des 10.—11. Jahrhunderts mag als brauchbares Mittel gedient haben, von der Ausschweifung zur Einfachheit zurückzuführen. Aber sie war ein Erzeugniß der Spekulation ohne historische Begründung, und auch an sich betrachtet weder Fisch noch Fleisch. Denn wollte man die Töne *A*, *H* und *c* zur Bildung von Oktavengattungen heranziehen, und somit die Oktave mit ihren sieben Stufen vollständig benutzen, so mußte man ihnen selbständige Grundtöne geben. Geschah das nicht, ließ man ihre Grundtöne mit denen der vier Kirchentonarten zusammenfallen, so konnte auch nicht die Oktave, sondern nur die Quinte das Fundament des Systems bilden. Daß man diesen logischen Widerspruch selbst fühlte, beweisen die mit den Confinaltönen angestellten Versuche deutlich.

Hermanns Tonsystem soll nach Kornmüller seine Gültigkeit durch die Jahrhunderte behauptet haben. Wäre dies der Fall, so ließe sich die Erklärung wohl darin finden, daß vom 11. Jahrhundert an die *Musica plana* aufhörte, in der Entwicklung der Musik der bestimmende Faktor zu sein. Es ist aber nicht der Fall. Hermann fand Anhänger, aber es gab eben so viele und nicht minder gewichtige Theoretiker, die nicht mit ihm gehen wollten. Johannes Cotto ist schon erwähnt.

Als weitere Beispiele führe ich Guido de Caroliloco und Johannes de Muris an Coussemaker II, S. 153f.; S. 228). Es ist die Theorie von den vier Quartengattungen, die sie ablehnen, also der Grundpfeiler des Ganzen. In der That: mit demselben Rechte wie auf *d* eine vierte, kann man auf *e* eine fünfte, auf *g* eine sechste Quartengattung bilden, und daß die Quartengattungen auf *d*, *e* und *g* etwas anderes sein sollen, als auf *A*, *H* und *c*, welchen Sinn und Zweck hat das für den praktischen Musiker? Was soll ein solcher damit anfangen, wenn ihm gesagt wird: *A—d* ist eine Quarte erster Gattung ihrem Wesen nach (*naturalis*, s. Aribo Scholasticus bei Gerbert II, 203), *d—g* aber nur der äußeren Erscheinung nach (*formalis*)? Deshalb kehrte ein Theil der späteren Theoretiker zu der, wenn auch weniger geistreich systemisirten, aber musikalisch rationelleren Lehre des Berno zurück, der nicht nur die Quinten, sondern auch die Quarten im Bereich der vier Finaltöne konstruirte und nur nach der Lage des Halbtons unterschied. Hermann macht nicht das Tetrachord der *finales*, sondern das der *graves* zum Fundament des Systems. Selbst ein so getreuer Anhänger wie Theogerus muß gestehen, daß durch Erneuerung dieser »*antiqua divisio*«, welche zu dem Gebrauche seiner Zeit nicht stimme, ein Zustand geschaffen sei, in dem man gleichsam auf dem Kopfe einhergehe (*capite verso*; s. Gerbert II, S. 191 f.).

Nach dem, was ich über Ursprung und Vernunftmäßigkeit des Pentachord-Systems gesagt habe, ist es wohl unnöthig, die Meinung Kornmüller's zu widerlegen, die Theorie der *Musica enchiriadis* sei das Produkt eines findigen Lehrers, ausgesonnen allein, um seinen Schülern das Quintenorganum einzuüben. Daß die Dasia-Tonschrift dem quintirenden Gesange gute Dienste leistet, ist richtig. Aber aus dem Umstande, daß man vier Tonarten unterschied, wächst dieser gleichsam von selbst hervor. Denn wie im Nacheinander so mußte die Quinte auch im Miteinander der Töne maßgebend werden, und ward es, während die Quarte so rasch zurückgedrängt wurde, daß sie schon in der ältesten erhaltenen Schrift über Mensuralmusik, der *Discantus positio vulgaris*, unter den Hauptkonsonanzen nicht genannt wird (Coussemaker I, S. 95). Übrigens wären Kornmüllers Anschauungen vom Organum — soweit sie sich aus vorliegender Einsendung erkennen lassen — nicht die meinigen. Es ist unrichtig, die Diaphonie in dem hier gemeinten Sinne zum Discantus in Gegensatz zu bringen. Einen solchen Gegensatz hat es überhaupt nicht gegeben, wie denn auch das letztere Wort nur die lateinische Übersetzung des ersteren ist. Die Quinten- und Oktavenparallelen sind nicht vor dem Discantus gewichen, sie haben, so lange sie überhaupt zugelassen wurden, stets einen Theil desselben gebildet; andrerseits ist Gegenbewegung auch dem Organum eigenthümlich (s. Joh. Cotto bei Gerbert II, S. 264, Sp. 1), und wahrscheinlich seit Jahrhunderten eigenthümlich gewesen. Man stellt sich die Sache immer noch so vor, als ob mit dem Auftreten der Quinten- und Oktaven-Diaphonie die ersten unbeholfenen Versuche der Mehrstimmigkeit anhüben. Die Quellen lehren etwas ganz anderes. Sie weisen aus, daß im 10. Jahrhundert die verschiedensten Arten des Organum bekannt waren und geübt wurden. Aus dem *Prooemium Tonarii Oddonis* lernen wir die Namen von nicht weniger als acht Arten kennen (Gerbert I, S. 249 f.), und können wir diese Namen zur Zeit auch noch nicht sicher deuten, so viel sieht man, daß sie auf griechische Wörter zurückgehen. Liest man nun, daß der *organum* benannte *modus canendi* deshalb so heißt, weil *vox humana apte dissonans similitudinem exprimit instrumenti, quod organum vocatur* (Cotto bei Gerbert II, S. 263, Sp. 2), zieht man die griechische Herkunft des Wortes selbst in Betracht, so stellt sich ungewollt der Gedanke ein, daß wir es hier mit einer Fortsetzung der altgriechischen Heterophonie zu thun haben. Die Altgriechen übten, soweit wir wissen, keine Mehrstimmigkeit im Gesange, kannten aber

wohl eine von der Gesangstimme abweichende und diese umkreisende Instrumentalbegleitung. Der erste Schritt auf der Bahn des mehrstimmigen Gesanges dürfte der gewesen sein, daß man solche organale Heterophonie auch durch eine Menschenstimme ausübte, welche daher im Mittelalter den Namen *vox organica* führte. Wann dies zuerst versucht wurde, wissen wir nicht. Vieles aber spricht dafür, daß es noch am Ausgange des Alterthums geschah. Sicherlich nun war schon im 10. Jahrhundert die Ausbildung einer derartigen Mehrstimmigkeit viel weiter vorgeschritten, als man gewöhnlich meint. Unmöglich kann der Beginn derselben erst ins 12. Jahrhundert fallen. Die ältesten aus dieser Zeit stammenden theoretischen Schriften berichten von einer Periode der zweizeitigen Mensur, die damals schon verstrichen war, also zum mindesten ins 11. Jahrhundert fallen muß. Aber schon in der *Musica enchiriadis* selbst finden wir Andeutungen dieser Mensuraltheorie (Gerbert I, S. 182 f.).

Das System der *Musica enchiriadis* soll nach Kornmüller von keinem der späteren, uns bekannten Theoretiker angenommen, von keinem außer Guido und Hermann auch nur erwähnt sein; eine Nachwirkung desselben sei überhaupt nicht vorhanden. Es ist dies eine etwas gewagte Behauptung. Fünfhundert Jahre hindurch ist dies Lehrbuch immer von neuem abgeschrieben worden. 25 Handschriften werden von Hans Müller beschrieben und manche mögen noch verborgen sein. Dagegen giebt es von Hermanns Traktat nur eine einzige Handschrift. Wußten die Leute so wenig, was sie thaten? Wie gründlich Kornmüller sich irrt, soll hier nur in aller Kürze angedeutet werden. Angespielt auf die *Musica enchiriadis* wird z. B. von Guido de Caroliloco (12. Jahrhundert), welcher mit Hermann den Tritonus *B—e* bekämpft, dann aber auch — bezeichnend genug — die Existenz jenes *B* dadurch zu vernichten glaubt, daß er nachweist, wie es dem Boetius zuwiderläuft (Coussemaker II, S. 152). Was aber finden wir im 13. Jahrhundert bei Walter Odington? »*Finalibus dant quatuor voces, scilicet D E F G graves ... Quatuor sunt et non plures, quia semper post diatessaron, quod quatuor sonat, idem penitus notatur; et si plures essent finales, ignoraretur post has cujus esset modi* [sc. *cantus*] (Coussemaker I, S. 218). Hier steht es mit nicht zu verkennender Deutlichkeit, daß immer auf eine Reihe von vier Tönen genau dieselbe *(idem penitus)* Reihe folgt, und dies ist ja das Wesen des Pentachordsystems. Daß Walter es als maßgebend anerkennt, geht auch aus anderen Stellen seiner Schrift klar hervor. Zunächst schon daraus, daß ihm die Plagaltöne einfach bis zur Quinte unter den Grundton absteigen, nicht auch bis zur Quarte (ebenda S. 218 unten). Dann vor allem aus seiner Lehre über die doppelten Töne. »*b acuta, quia mobilis et duplex est, apud modernos facit*[1] *f acutam duplicem, ut sit utrinque diapente consonantia, ac f remissa ad diapason facit similiter F gravem duplicem. Et quia inter F et f est c acuta media proportio sicut et b, ideo facit c duplicem, sicut et b; consimiliter b ipsa acuta remissa ad E gravem facit ipsam duplicem; et ipsa E intensa ad diapason facit e acutam duplicem* (ebenda S. 215 f.). Hiernach erhält Walter sieben doppelte Töne: *Es, E; F, Fis; b, h; c, cis; es, e; f, fis;* $\frac{b}{b'}$, $\frac{h}{h'}$ also noch einen mehr, als in der pentachordischen Reihe der *Musica enchiriadis* enthalten sind, nämlich *Es* und seine höhere Oktave. Von dem tiefen *B* ist in diesem Zusammenhange nicht die Rede. Es versteht sich aber nach dem obigen von selbst, und findet sich außerdem in einer späteren Tabelle (S. 234

[1] Bei Coussemaker *queat*, ein Lese- oder Druckfehler. Auch die Interpunktion ist sinnlos. Im folgenden sind neben anderm die Tonbuchstaben mehrfach verdruckt; Coussemaker hat den Sinn der Stelle augenscheinlich nicht verstanden.

als dritter Ton der ersten, als zweiter Ton der zweiten, als tiefster Ton der dritten Plagaltonart in jedem einzelnen Fall aufgeführt. Dazu muß beachtet werden, daß Walter sagt, außer *b* und *h* und deren höheren Oktavtönen seien die übrigen Doppeltöne *(voces mobiles) apud antiquos* (d. h. bei Boetius und denen, die ihm allein folgten) nicht im Gebrauch gewesen, die *moderni* aber verträten diese neue Lehre. Im Gegentheil also zu dem, was Kornmüller behauptet, war die Pentachordlehre in weite Kreise eingedrungen. Nur die Dasia-Schrift hatte man fallen lassen; man konnte, wenn man pentachordisch notiren wollte, dieses auch durch Wiederholung der Buchstaben *A B C D* erreichen, wie es ja thatsächlich bereits durch Hermann geschehen war.

Wir gehen nochmals ein Jahrhundert weiter zu Johannes de Muris. Daß dieser die *Musica enchiriadis* wohl gekannt haben wird, kann man schon aus Buch VI, Cap. XXXI des *Speculum musicae* (Coussemaker II, S. 193 ff.) schließen, wo er den ersten Satz jener Schrift: *Sicut vocis articulatae* u. s. w. umschreibend citirt. Ganz klar wird es aus Cap. LIV und LV. Hier zieht er eine Stelle aus Guidos Micrologus, Cap. V an (Gerbert II, S. 7), wo Guido gegen den Verfasser der *Musica enchiriadis* und seine Anhänger *(moderni quidam)* polemisirt, weil sie nur vier Tonzeichen gebrauchen und je an fünfter Stelle das erste Zeichen wiederkehren lassen, da es doch Quinten gäbe (er meint die verminderten), welche durchaus dissonirten. Diese Theoretiker handeln nach Guidos Ansicht *nimis incaute*, ein Ausdruck, den Johannes de Muris durch *minus plene providentes* wiedergiebt. Aber was Guido unverständiger Weise tadelt (denn verminderte Quinten giebt es im Pentachordsystem ja nicht), ist nicht dasjenige, womit sich Johannes hier beschäftigt; er kann also nicht die Lehre jener *quidam* nur aus Guidos Schriften kennen, er muß ihre Urquelle vor Augen gehabt haben. Daß man nun zwischen *A* und *H* noch ein *B* schiebt und so das Tetrachord *G—c* dem Tetrachord *d—g* ganz gleich macht, will zwar Johannes für den Gesang der *musica plana* nicht billigen. Dies *B* komme allerdings auf den Musikinstrumenten vor, wo fast überall *(quasi ubique)* ein Ganzton in zwei Halbtöne getheilt erscheine; wir erinnern uns daran, daß bei Walter einzig nur der Ton *gis* fehlt, um eine vollständige chromatische Tonleiter herzustellen. Aber da schon das höhere *b* eine solche Verwirrung in den Gesangsmelodien anrichte, wie viel schlimmer werde dies, wenn man auch ein tiefes *B* zulasse. Indessen etwas anderes sei es bei der *musica mensurata*. Hier sei es nützlich, die Doppeltöne zu gestatten, damit man von jedem Tone aus sowohl nach unten, wie nach oben eine reine Quinte konstruiren könne (ebenda Cap. LXVI, S. 294). Beiläufig gesagt, geht aus diesen Stellen wieder hervor, eine wie wichtige Rolle die Instrumentalmusik schon in jenen Frühzeiten der Mehrstimmigkeit gespielt haben muß.

Die Sache weiter zu verfolgen, kann an dieser Stelle nicht meine Aufgabe sein. Ich muß mich begnügen, einige Hauptgesichtspunkte festgestellt zu haben. Ich denke aber, das Gesagte wird ausreichen, um den Beweis zu führen und wohl auch Kornmüller zu überzeugen, daß es sich hier doch um eine Erscheinung von ganz anderer Kraft und Tragweite handelt, als er glaubt und glauben machen will. Um diese Überzeugung zu gewinnen, ist freilich vor allem nöthig, sich von dem Vorurtheil zu befreien, als läge die Entwicklung der mittelalterlichen Musiktheorie längst in klaren Zügen vor Augen, und könne durch neu entdeckte Erscheinungen nur getrübt, nicht gefördert werden. Wäre dies seine Meinung, so könnten wir mit einander nicht übereinkommen. Denn ich bin sicher, daß wir uns erst am Anfang der Erkenntniß ihrer Geschichte befinden, zu deren Verständniß der Nachweis der Existenz und Bedeutung des Pentachordsystemes das seinige beitragen möge. In der Wichtigkeit der Sache mag die Länge meiner Entgegnung

ihre Entschuldigung finden, die sich sonst leicht hätte kürzer fassen lassen. Ich hoffe, daß der Leser meinen Darlegungen nicht allzu ungern auch durch den kompressen Druck der »Kritiken und Referate« gefolgt sein wird.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Notizen.

Zu S. 123 f. Herr Professor Kawerau in Kiel macht mich darauf aufmerksam, daß Luther seine 1530 geschriebene Erklärung des 118. Psalmes unter dem Titel »Das schöne Confitemini« 1530 drucken ließ. Ein Neudruck findet sich in Bd. 41 der Erlanger Ausgabe von Luthers sämmtlichen Werken. Unter dem »güldenen und himlischen Poema« kann also doch nichts anderes gemeint sein, als diese Übersetzung des Psalmes mit den Erläuterungen dazu. Eine Bezugnahme auf die Komposition des *Non moriar* und seine Verwendung als Antiphon beim liturgischen Gesang des Psalmes, sei es im Gottesdienst oder in häuslicher Andacht, findet sich in dem Druck nicht. Erwähnt sei, daß Luther seiner Übersetzung und Auslegung des 127. Psalmes an die Christen zu Riga in Liefland 1524 im Druck von 1534 das Spengler'sche Lied über diesen Psalm »Vergebens ist all Müh und Kost« hinzufügte. Vgl. Erl. Ausg. Bd. 41 S. 128 f.

Schleswig. **R. v. Liliencron.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Die Chorgesänge des lateinisch-deutschen Schuldramas im XVI. Jahrhundert.

Von

R. v. Liliencron.

Am Beginne des 16. Jahrhunderts stand die gesammte Musik noch auf dem Boden der kontrapunktischen Mensuralmusik. Auch das mehrstimmige Lied ward nicht anders behandelt. Zu der Melodie wurden die 3., 4. oder mehr Stimmen fugenartig oder in Imitationen kontrapunktiert und die Melodie stand als Tenor in der Mitte, nicht führend in der Höhe des Stimmengewebes. Auch das anhebende evangelische Kirchenlied nahm an dieser Behandlungsweise Theil, wodurch in der Kirche ein scharfer Gegensatz zwischen Chor- und Gemeindegesang auch in Betreff des Kirchenliedes bestehen blieb. Sang der Chor dieses Lied, so sang er es, wie das Walther'sche Chorgesangbuch von 1524 beweist, in kontrapunktierter Mehrstimmigkeit: dann konnte die Gemeinde nicht mitsingen, denn die als Tenor durch die andern Stimmen zu sehr versteckte Melodie hätte den Gemeindegesang nicht führen können, und der Gemeindegesang, indem er die Melodie in 2 Oktaven zu einer Massenwirkung erhöhte, hätte damit das Gleichgewicht des 4stimmigen Satzes völlig zerstört. Wenn hingegen die Gemeinde das Lied sang, was natürlich die Regel war, sang sie dieses, wie ihr außerkirchliches Volkslied, einstimmig und unbegleitet. Von einer Begleitung durch die Orgel hören wir um diese Zeit noch nichts. Sie hätte zwar wohl stattfinden können und hat es vielleicht nach Belieben hie und da gethan. Wenn es aber geschah, so kontrapunktierte dabei der Organist zur Melodie, denn es gab eben damals noch keine andere anerkannte Kunst mit andrer Technik.

Ganz anders steht die Sache auf dem Gebiete des Kirchenliedes am Ende des Jahrhunderts. Jetzt ist die Melodie zur Oberstimme

gemacht, die den ganzen Satz beherrscht und führt; die anderen zu ihr kontrapunktierten Stimmen verweben sich mit ihr und untereinander nicht mehr in fugenartiger Weise, sondern sie werden im Wesentlichen im geraden Kontrapunkt d. h. akkordisch an die Melodietöne gebunden, so daß sie trotz ihrer auch jetzt nicht verloren gegangenen relativen Selbstständigkeit doch in ihrem Zusammentreffen zugleich als die für die Oberstimme und Melodie gebildete Harmonienfolge erscheinen; ihre Gesammtwirkung ist nicht mehr kontrapunktisch sondern harmonisch. Es verdient untersucht zu werden, ob nicht etwa die *falsobordoni* von entscheidendem Einfluß auf diese Umwandlung des mehrstimmigen Gesanges gewesen sind. Für das Kirchenlied war dadurch der Gegensatz zwischen Chor und Gemeinde bis zu gewissem Grade aufgehoben; jetzt konnte der mehrstimmige Chorgesang zur Begleitung des durch seine Oberstimme geleiteten Gemeindegesanges gebraucht werden und, was noch wichtiger ist, der mehrstimmige Satz konnte, auf die Orgel übertragen, zur Begleitung des Gemeindegesanges benutzt werden. In der That sehen wir die Orgel erst von jetzt an in diese so wichtig gewordene Bestimmung für das Gemeindelied eintreten.

Diese Wandlung ist aber nicht nur auf ihrem eigenen Gebiete, dem des Kirchenliedes, sondern für die gesammte Entwickelung der Musik von den weitreichendsten Folgen geworden. Denn wie auf denjenigen Wandlungen, welche gleichzeitig die Musik in Italien in der Entwickelung des monodischen Stiles durchmachte, die Entfaltung der modernen Melodik, so ruht zu einem Theil wenigstens auf ihr die Gestaltung, welche die Harmonik seitdem angenommen hat.

Man bezeichnet Lucas Osiander als denjenigen, der dem evangelischen Kirchenliede zuerst das neue homophonische Gepräge gegeben habe in seinen 50 Liedern von 1586. Das ist in soweit richtig, als hier zum ersten Male mit ausdrücklicher Hervorhebung des Zweckes, die 4stimmgen Chorlieder so einzurichten, daß die Gemeinde dazu leicht mitsingen könne, die Melodie in die Oberstimme gelegt und die andern Stimmen im geraden Kontrapunkt, Note gegen Note, also akkordisch dazu gesetzt werden. Es genügt aber, die bei Winterfeld im ersten Bande seines Evangelischen Kirchengesanges gegebenen Beispiele durchzusehen, um sich zu überzeugen, daß bereits der allgemeine Zug der Zeit dem neuen Stile zustrebt. Sogar schon Goudimel's französiche Psalmen von 1565 zeigen den Übergang, noch entschiedener aber Osiander's Zeitgenossen Leonhart Schröter, Calvisius, Gesius, Sam. Marschall (dieser in der Bearbeitung der französischen Psalmen), Scheidemann, Leo Haßler, Vulpius u. A. Auf direkten Einfluß Osiander's ist es wohl zurückzuführen, daß dann

auch, was hauptsächlich durchschlagend wirkte, Eccard in seinen 5stimmigen Choralsätzen von 1597 sich die neue Behandlungsweise aneignete. Hier ist z. B. die daktylische Melodie *Jam moesta quiesce querela* ganz nach der Art der alten Odenkompositionen so behandelt, daß die Stimmen genau im Metrum mit einander gehen, während Eccard in seinen Kompositionen von 20 lateinischen Oden seines Freundes Helmbold (1596) noch eine Vermittelung zwischen figuraler und akkordischer Behandlung, zwischen Motetten- und Odenstil anstrebte und zwar, wie er sagt *pro scansione versuum*.

Wenn nun dieser Gegensatz zum Figuralstil, der sich im Kampf mit ihm ein so großes Gebiet der gesammten Musik erobern sollte, in Deutschland in vollster Schärfe ausgeprägt, schon am Anfange des 16. Jahrhunderts in den Kompositionen Horazischer Oden erscheint, welche durch Celtis veranlaßt und zuerst von Tritonius, einem unbedeutenden Musiker, ausgeführt wurden [1], so liegt die Vermuthung nahe, daß hier ein direkter Zusammenhang stattfinde. Für die Oden wurde man auf den Einfall einer von allem Üblichen so ganz abweichenden Behandlung der Musik durch die Sache selbst geführt, nämlich *pro scansione versuum*, wie 70 Jahre später Joh. Eccard sagte. Sollten die Metren im Vortrage richtig zu Gehör kommen, was doch für den zunächst ins Auge gefaßten Schulzweck dieses Versuches nothwendig, ja vielleicht seine Hauptabsicht war, so gab es in der That keinen anderen Weg, den man hätte einschlagen können. Wie nahe übrigens die Sache hinterher zu liegen scheint, so muß man doch dem genialen Blicke dessen, der diesen Weg als nöthig und möglich erkannte, gerechte Anerkennung zollen. Es ist ohne Zweifel Celtis selbst gewesen; die erste Ausführung durch Tritonius war äußerst steif und trocken. Selbst das spätere Eingreifen der großen Meister Senfl und Hofhaimer bringt es doch nur zu Sätzen, mit deren harmonischer Härte und Einförmigkeit unser Ohr sich schwer abzufinden vermag. Glarean freilich findet im Dodekachord, Kap. 39 (von 1547) an diesen Oden eben nur den *concentus*, d. h. die harmonische Behandlung lobenswerth, während man sonst (er meint hauptsächlich in der Erfindung der Melodien) keine Spur eines nur mäßig großen Geistes darin finde. Wohin diese Wendung weiter führen könne, das blieb ihm offenbar noch verschleiert.

Aber sind es denn wirklich diese Oden oder wie um der Kürze halber im Gegensatze zur mensurirten d. h. streng musikmäßig gemessenen Musik zu sagen erlaubt sei, ist es wirklich diese metrische

[1] Vgl. meinen Aufsatz über die Horazischen Metren in deutschen Kompositionen des XVI. Jahrh., 3. Jahrg. S. 26 f. dieser Vierteljahrschr.

Musik, welche in Akkorden hinschreitend den Weg der großen Neuerung gewiesen hat?

Daß die evangelische Kirche um die Mitte des Jahrhunderts in Einzelnem von ihr berührt wurde, liegt ja vor. Während die Kompositionen Horazischer Oden mit dem Drucke von 1551 zu Ende zu gehen scheinen, ward bald hernach die Gattung auf einen geistlichen Stoff, auf die Psalmen übertragen, in den Kompositionen des Statius Olthof zu Buchanan's Psalmenparaphrase in Odenform. herausgegeben von Nathan Chyträus 1585 und in diesen Blättern (Jahrg. 1889 S. 290 f.) nachgewiesen und mitgetheilt von Ben. Widmann.[1]

Nun steht zwar auch bei diesen Olthof'schen Kompositionen der Schulzweck ausgesprochener Maßen im Vordergrunde und die Buchanan'schen Psalmen werden schwerlich in der Kirche gesungen sein. Jedenfalls stehen sie doch dem Interesse der kirchlichen Kreise schon näher als die Horazischen Oden. Es kommt aber hinzu, daß einige von diesen Melodien in den evangelischen Kirchengesang übergegangen sind, nämlich nicht nur, worauf schon Widmann (l. c. S. 292) aufmerksam macht, die Melodie des 5. Olthof'schen Psalmes. sondern auch die seines 13. Psalms und die ältere Melodie des Tritonius zu *Jam satis terrae nivis atque dirae*. Alle drei sind mitgetheilt bei Zahn, Die Melodien der deutschen evang. Kirchenlieder Bd. I Nr. 967 (Olthof, Psalm 5) Nr. 406a—b (Olthof, Ps. 13) und Nr. 966 (Tritonius zu Horaz I 2). Die Olthof'sche Melodie zu Ps. 5 findet sich nämlich schon in den Hymni des Thymus von 1552 in einem Tonsatz von Schalreuter, dem Zahn auch die Erfindung der Melodie zuschreibt zu dem Text: *Aufer immensam, deus, aufer iram*; danach deutsch: Wend ab deinen Zorn, lieber Gott, in Gnaden. Sie ist für mehrere Lieder verwandt worden. Die Olthof'sche Melodie zu Psalm 13 *Quousque rector* findet sich mit ihrem Satz in den „40 schönen geistl. Liedern" des Balthasar Musculus zu dem Text: „Wir leben wie ein Wandersmann" und hat sich von da aus weiter verbreitet. Die Melodie des Tritonius aber ist zu vielen Texten und zwar jedenfalls schon seit 1546 (bei Spangenberg) verwendet worden; im 16. Jahrhundert

[1] Sie enthalten Kompositionen zu 30 Metren, denen bei Widmann noch aus der Ausgabe von 1619 die Kompositionen zu 7 in den Buchanan'schen Oden nicht vorkommenden Horazischen Metren und zu dem Phaläcischen Metrum angehängt sind, welches Horaz nicht gebraucht hat. Im 16. Jahrh. war es beliebt; schon in Nigidius' Ausgabe der Tritonius'schen Oden von 1551 finden sich mehrere Kompositionen dieses Metrums. Der Text, welcher dazu in der Ausgabe des Olthof von 1619 gebraucht ward (*Si vitare velis*), ist aus Martial's Epigrammen, XII 94, die 4 letzten Zeilen des Epigrammes *Triginta mihi quatuorque messes*, wie mir Herr Provinzialschulrath Köpke nachweist.

meistens und noch 1613 mit dem Satz des Tritonius; ja sie wird stellenweise noch heute zu dem Text „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" gesungen.

Also schon vor der Mitte des Jahrhunderts sehen wir den evangelischen Kirchengesang von dieser metrischen Komposition berührt. Trotz alledem aber kann man sich doch des Eindruckes nicht erwehren, daß die ganze Sache von vornherein etwas von einer schulmeisterlichen Grille an sich hat, von der man eine wirkliche Verbreitung und Einwirkung von den humanistischen Studien in den Gymnasien aus auf weitere Lebenskreise nicht ohne Weiteres glaublich finden möchte.

Ich wenigstens sagte mir immer, es müsse hierbei noch irgend etwas Anderes zum Schulgesang vermittelnd hinzugekommen sein. Es drängte sich mir die Vermuthung auf, dieses Mittelglied möchte in den Chorgesängen des humanistischen Dramas im 16. Jahrhundert zu suchen sein. Ging auf diese die metrische Musik über, dann war ihre weiteste Verbreitung und damit auch ihre tiefere Einwirkung auf die Kreise der Komponisten und Sänger sofort erklärlich. Denn dieses Drama trat aus der Schule in das öffentliche Leben des ganzen Volkes heraus und es war über die ganze deutsche Welt verbreitet, von den Niederlanden bis in die Ostmarken, von den Schweizer Berglanden bis an die Ostsee.

Meine Vermuthung ward bestätigt durch die Untersuchung, deren wesentliche Ergebnisse hier mitgetheilt werden sollen. Zwar ist sie nicht in dem Sinne abgeschlossen, daß sie alle bisher bekannt gewordenen lateinischen und deutschen Dramen dieser Gattung umfaßte. Der Stoff ist bekanntlich außerordentlich massenhaft (vgl. Goedeke, Grundriß II^2 S. 131—146 und 328—408) und über alle Bibliotheken Deutschlands, der Niederlande, der Schweiz zerstreut. Die zuvorkommende Liberalität der Berliner, Münchener, Wolfenbütteler und Wernigeroder Bibliothek haben es mir aber ermöglicht, in kurzer Zeit eine genügend große Zahl Dramen auf die Frage der Chorgesänge hin zu prüfen, um die wesentlichen Punkte, auf die es ankommt, festzustellen[1]. Weitere Untersuchungen können noch manche neue Einzelheiten zu Tage fördern, aber der Charakter und geschichtliche Verlauf der ganzen Erscheinung wird dadurch in keinem wesentlich anderen Lichte erscheinen.

Ich werde den Sachverhalt nun zunächst rein stofflich vorlegen in einem chronologisch geordneten Verzeichniß sämmtlicher Dramen,

[1] Auch die Herren Direktor H. Holstein und Dr. Bolte haben mich freundlich bei der Arbeit unterstützt.

welche ich selbst gesehen und auf die Frage der Chorgesänge untersucht habe. Das ist ja zwar von einer allgemeinen Übersicht, auf die es hier nicht ankommen konnte, noch sehr weit entfernt, aber die Menge ist groß genug, um doch auch wenigstens die Grundlinien einer allgemeinen Überschau zu gewähren. Sie ermöglicht es zu erkennen, wie sich das Einzelne in den allgemeinen Verlauf einfügt, und die Prozentsätze, welche sich für die einzelnen Erscheinungen ergeben, dürften für ungefähr richtig gelten. Das Verzeichniß erstreckt sich über den ganzen Zeitraum von 1497 bis 1620. Es enthält die bedeutendsten Dichter alle und diese mit allen oder der Mehrzahl ihrer Dramen; ebenso die 3 Sammlungen, die von Brylinger und Oporinus und dem *Terentius christianus;* neben ihnen Dichter und Dramen aller Jahrzehnte. Lateinische und deutsche Dramen in 2 Reihen zu sondern, dafür lag kein Grund vor; es hätte den Überblick nur erschwert. Beide gehen völlig Hand in Hand mit einander. Ob ein Drama lateinisch oder deutsch ist, das ist dadurch kenntlich gemacht, daß der Titel der lateinischen Dramen mit lateinischen, der der deutschen aber mit deutschen Lettern gedruckt ist. Wo ein Drama Chorgesänge hat, da ist dies ausdrücklich bemerkt und gleich hier hinzugefügt, was über diese Chöre im Einzelnen zu bemerken war. Wo auch Musik zu den Chören vorhanden war, ist sie in der musikalischen Beilage mitgetheilt. Alle Dramen also, bei denen von Chören nichts gesagt ist, enthalten eben auch keine Chöre. Von den ca. 220 Dramen zeigen sich ungefähr 75 mit Chorliedern ausgestattet. Wir werden aber sehen, daß auch anderen Dramen in den Aufführungen die Gesänge in den Zwischenakten darum nicht gefehlt zu haben brauchen und daß wieder andere sich mit der Musik auf andere Weise einrichteten.

1497. Reuchlin's *Progymnasmata* oder, wie das Stück nach der Hauptfigur bezeichnet zu werden pflegt, sein *Henno* bildet den Ausgangspunkt des ganzen humanistischen Dramas in Deutschland. Das ist schon von den Zeitgenossen wie z. B. von Konrad Celtis und Ulrich v. Hutten ausgesprochen worden und auch durch die neuere Forschung als unzweifelhaft richtig nachgewiesen. Die berühmte und in so hohem Maße folgenreich gewordene erste Aufführung des *Henno* vor dem Kurfürsten Philipp zu Heidelberg fand im Jahre 1497 statt. Die zahlreichen Drucke der *Progymnasmata* begannen 1498. Die Chorgesänge der *Progymnasmata* haben den Anstoß zur Ausstattung der deutschen humanistischen Dramen mit Chorgesängen an den Akt-

schlüssen gegeben. Ich gehe hier auf die Frage, was ihn auf diesen folgenreichen Gedanken geführt haben mag, nicht ein, da ich sie nicht genügend zu beantworten weiß. Das Wahrscheinlichste bleibt mir immerhin, daß es die Chöre der griechischen Tragödie sind, welche den Anstoß dazu gaben; ob aber unmittelbar oder durch eine Vermittelung, die dann aus Italien gekommen sein müßte, darüber weiß ich nichts zu sagen. Weiterhin im 16. Jahrhundert hatte bekanntlich auch in Italien das Drama seine gesungenen »Intermedien«. Dem sei nun wie ihm wolle: für den fortan in Deutschland aufkommenden Gebrauch ist ohne Frage Reuchlin der Urheber. Sein *Sergius*, dessen Abfassung bekanntlich der des *Henno* voraufliegt, hat Chöre dieser Art noch nicht, sondern nur am Schluß hinter dem Epilog einen *Chorus cum choraule* (ohne Noten).

Die ursprüngliche Komposition, die nach der den *Progymnasmata* voranstehenden Didaskalie von Daniel Megel herrührt, besteht nur in einstimmigen Melodien,

Musik Nr. 1,

die ohne Zweifel auch nur einstimmig gesungen worden sind. Sie sind nicht metrisch skandiert, wenigstens nicht nach dem von Tritonius angenommenen Prinzip, denn nach diesem werden Jamben und Trochäen immer zu 3 Moren gerechnet, also im Tripeltakt gesetzt. Die Odensammlung des Tritonius war ja damals eben auch im Druck noch nicht erschienen. Die Reuchlin'schen Melodien streben jedoch nach möglichst einfacher, dem jambisch-trochäischen Rhythmus entsprechender Deklamation, denn sie schreiten fast durchweg in Noten von gleicher Länge fort; nur die Melodie des 4. Chors ist etwas belebter. Die zahlreichen folgenden Ausgaben bleiben dann wenigstens bis zu der von 1515 bei diesen einstimmigen Melodien stehen.

In einer Wiener Ausgabe von 1523 erscheint aber eine theils 3- theils 4stimmige Komposition.

Musik Nr. 1a.

Der erste Chor behält in der Unterstimme die Megel'sche Melodie zwar bei, ändert sie aber theilweise; ebenso der 2. 4stimmige Chor (hier in der 3. Stimme), nur daß hier der letzte Theil in $^3/_1$ Takt umgesetzt wird, d. h. nach dem Sprachgebrauche der Zeit: dieser Gesang schließt mit einer *proportio*. Die Melodie des 3. Chors, ebenfalls in ungradem dem jambisch-trochäischen Metrum entsprechenden Takt, wird aus der Megel'schen Melodie des 4. Chores gebildet; hier ist die Oberstimme die melodieführende. Im 4. Satz liegt die Melodie wieder in der Mittelstimme und zwar ist es die unveränderte Me-

lodie des 4. Megel'schen Chores. Zu beachten ist nun aber die große Einfachheit des Satzes: Die kontrapunktierten Stimmen schreiten größtenteils im graden Kontrapunkt mit der Melodie fort. Man wird doch schwerlich irren, wenn man darin bereits den Einfluß der inzwischen erschienenen Odenkompositionen erkennt.

In geringerem Grade ist das letztere in einer zweiten 3stimmigen Komposition dieser Chöre der Fall, welche sich in einer Kölner Ausgabe von 1534 findet.

Musik Nr. 1 b.

Hier sind mit Ausnahme des zweiten Chors (in $^3_1$ Takt) die begleitenden Stimmen stärker figuriert. Die 4 Megel'schen Melodien sind beibehalten und liegen in der Oberstimme.

1501. Wenn als Reuchlin's erster Nachfolger Konrad Celtis mit seinem *Ludus Dianae* genannt wird, der (wie die *Progymnasmata* vor dem Kurfürsten) 1501 vor König Maximilian zu Linz aufgeführt ward, so darf freilich dabei nicht verschwiegen werden, daß dies Festspiel überhaupt den Namen eines Dramas nicht verdient. Aber schon die Aufsehen erregende Art, wie es vor dem König zur Darstellung gebracht ward, legt die Vermuthung der direkten Nachahmung nahe: Celtis wollte sich von seinem großen Freunde Reuchlin an Ruhm vor den Genossen nicht überbieten lassen, und daß auch er seinem *Ludus* Chöre eingefügt hat, bestätigt diese Voraussetzung. Im *Ludus Dianae* (Germ. Mus. Inc. 614. 4°. Berl. Bibl. X f. 984) heißt es am Schluß des 1. Aktes: *Post hujus carminis recitationem* (der Akt besteht nur aus einer Anrede der Diana an den König in Hexametern) *Diana choro Nympharum stipata laudes regis et regine cum Nymphis et Faunis quattuor vocibus cantant. Ipsa in medio choro corniculata stabat, Nymphis in chorea circa ipsam salientibus et hec carmina cantantibus* (folgen 3 Distichen). Nach dem 2. Akt: *Post hujus carminis recitationem per Sylvanum chorus Bachi et comitum suorum ad fistulam et cytharam saltabant, hec carmina quatuor vocibus saltando modulantes.* Folgen wieder drei Distichen, diesmal ohne Noten: sie sind also zu derselben Musik, wie der erste Chor gesungen. Am Schluß des 3. Aktes (der die Poetenkrönung des Longinus durch den König enthält) *Poëta igitur ceremoniis solitis per manus regias creato totus chorus gratiarum actiones regi cantavit tribus vocibus* (folgen 4 Saphische Strophen). Am Schluß des 4. Aktes: *Hinc rursus silentium et pocula aurea et patere per regios pincernas circumdate et inter pocula pulsata tympana et cornua.* (Keine Noten.) Zum 5. Akt: *Persone ludi omnes in unum chorum congregate gratiarum actiones agunt; Diana loquente et universo choro quattuor vocum concentu singula carmina*

repetente et veniam abeundi petente his carminibus (folgen 5 Distichen ohne Noten, also wieder auf die Musik des ersten Chors gesungen).

Musik No. 2.

Also *duo carminum genera:* Das Distichon und die Sapphische Strophe. Von diesen ist die Musik zum Distichon bereits vollständig metrisch behandelt, die Sapphische Strophe aber noch nicht, in ihr widerspricht noch die musikalische Messung z. Th. der metrischen, wenn auch das Bestreben, die allgemeine Form der Sapphischen Strophe auch in dem musikalischen Rhythmus anzudeuten, unverkennbar ist. Im Distichon sind die 4 Stimmen bereits vollständig nach dem Prinzip der Oden des Tritonius Note gegen Note kontrapunktiert, in der Sapphischen Strophe dagegen nur die Ober- und Unterstimme, während die Mittelstimme noch leicht figuriert ist. Offenbar also ist das von Celtis angeregte Prinzip für die musikalische Behandlung der antiken Metren hier noch in der Entwickelung begriffen, es ist noch auf halbem Wege stehen geblieben. Nun ist der älteste Druck der Oden des Tritonius (vgl. Bd. III S. 26 ff. dieser Zeitschrift) allerdings erst vom Jahre 1507; ich habe aber dort die Vermuthung ausgesprochen, daß ihre Entstehung schon in Celtis' Ingolstädter Zeit, also vor 1497 zu verlegen sei. Das scheint also hiernach doch zu bezweifeln, denn wäre das neue Prinzip 1501 schon ganz durchgebildet gewesen, so hätte Celtis ohne Zweifel dafür gesorgt, daß auch die Sapphische Strophe seines *Ludus Dianae* danach behandelt worden wäre. Wir thun hier offenbar einen Blick in das Werden der Sache. Wie rasch sie durchdrang, zeigt bereits das nächste Drama, nämlich:

1515 des Chelidonius *Voluptatis cum virtute disceptatio* (Münch. Bibl. P. o. lat. 150 Nr. 7). Trotz des großen Eindruckes, den Reuchlin's *Henno* machte, und ungeachtet der Verbreitung, die er in der ganzen Humanistenwelt namentlich als Lektüre in den Lateinschulen fand, dauerte es doch fast dritthalb Jahrzehnte, ehe der Same, den er ausstreute, reichlicher aufging. Vor der Mitte der 20er Jahre sind nur ein paar Dramen zu nennen. Des Joannes Harmonius *Stephanium* ist zwar 1515 zu Wien gedruckt worden; der Verfasser ist aber, so viel ich weiß, ein Italiener. Gleichfalls zu Wien erschien dann aber im gleichen Jahre des Benediktinerabtes Benedictus Chelidonius *Voluptatis cum virtute disceptatio.* Allerdings lebte der Verfasser als Abt des Schottenklosters in Wien, wird also wohl dem Celtis persönlich nahe gestanden haben. Ein wirkliches Drama ist dies Stück nicht, hat auch nicht die normale Akttheilung, sondern nur 3 Akte. Dem ersten und zweiten folgt ein *modus* zu einer Sapphischen Ode und eine ebensolche geht dem Schluß des letzten Aktes voran.

Musik Nr. 3.

Die Komposition ist metrisch; ich habe deshalb auch die Taktstriche, welche zu besserer Übersichtlichkeit doch wünschenswerth schienen, nach Maßgabe der Versfüße gesetzt, wie dies auch bei allen ferneren metrischen Kompositionen geschehen ist.

1520 folgte Christoph Hegendorfs *Comedia nova — — — de duobus adolescentibus etc.* (Berl. Bibl. X f. 1384). Dem Stück, einer Nachahmung der *Hecyra* des Terenz in Prosa, fehlt ebenfalls noch die normale Akttheilung. Es zerfällt in 12 kurze »*actus*«, deren 3., 6. und 12. ein *chorus* beschließt.

Musik Nr. 4.

Der erste Chor besteht aus Asklepiadeischen Strophen; der zweite aus gereimten trochäischen Strophen, der dritte aus Distichen, in denen hinter den 4 ersten Hexametern jedesmal derselbe Pentameter *Sive velis nolis* wiederholt wird. Die Melodien sind musikalisch, nicht metrisch rhythmisiert.

1522. In den 20er Jahren machte sich in der Schweiz ein Zug zur dramatischen Darstellung geltend, dessen Hervorbringungen zwar vom humanistischen Drama unabhängig sind, aber einen wichtigen Einfluß auf seine Fortentwickelung erlangt haben. Von einer Seite ward die in der volksthümlichen Polemik der Flugblätter beliebte Form des Gesprächs bis zur wirklichen dramatischen Darstellung gesteigert; von anderer ward die Form des Fastnachtspieles für die reformatorisch kirchliche Polemik benutzt. Den tiefsten Eindruck machte Nicolaus Manuel's Fastnachtspiel „ſo zu Bern vff der hern faßnacht inn dem MDXXII iare von burgerßſönen offentlich gemacht iſt, Darinn die warheit in ſchimpffs wyß vom pabſt vnd ſiner prieſterſchafft gemeldet würt. Item ein ander ſpyl daſelbs vff der alten faßnacht darnach gemacht, anzeigend großen vnderſcheid zwiſchen dem Papſt, vnd Chriſtum Jeſum vnſerm ſelichmacher". Der erste der zahlreichen Drucke dieser Spiele ist von 1524. Derselbe Zug zum Dramatischen führte in der Schweiz dazu, auch einen nationalgeschichtlichen Stoff in der Manier der geistlichen Spiele zu behandeln und darzustellen; denn die erste Abfassung des Tellenspieles dürfte auch schon in diese Zeit fallen. Für das humanistische Drama sind diese Dinge vor Allem dadurch wichtig geworden, daß sie die Anregung dazu gaben humanistische Dramen auch in deutscher Sprache zu verfassen und zu spielen.

An der Arbeit waren inzwischen auch schon die bedeutendsten humanistischen Dramatiker der nächsten Jahrzehnte. Der Niederländer Georg Macropedius, zuletzt Rektor der Schule zu Utrecht und

in hohem Alter 1558 gestorben, ohne Zweifel der bedeutendste von allen, scheint sein erstes, erst viel später gedrucktes Drama, den Asotus, in der ersten Bearbeitung schon 1507 verfaßt zu haben. Daß er dazu durch Reuchlin's Dramen angeregt wurde, sagt er selbst in der Vorrede. Andere seiner später veröffentlichten Dramen mögen also wohl ebenfalls der Abfassung nach schon diesen früheren Jahren angehören.

1529. Auch der 2. unter den Niederländern besonders hervorragende Dramatiker Guil. Gnapheus, auch er wie fast alle diese Dichter ein Schulmeister, der 1568 zu Norden als Rentmeister der Gräfin Anna von Friesland starb, hat sein berühmtes Drama vom verlorenen Sohn, den Acolastus, schon 1525 geschrieben. Gedruckt ward es erst 1529 und erst von da an kommt nun überhaupt auch für die Öffentlichkeit die ganze Bewegung zum Durchbruch. Des Dasypodius schon 1530 gedichteter Philargyrus erschien im Druck erst 1565.

1532 erschienen die ersten Drucke von Sixt Birk's (Xystus Betulejus oder Betulius) „Hiſtory von der fromen Gottsförchtigen frouwen Suſanna." Sixt Birk, ein geborener Augsburger, war 1530—36 in Basel. Er ist der erste Schulmann, der ein humanistisches Drama in deutscher Sprache verfaßte, offenbar also durch die eben erwähnten Hergänge in der Schweiz dazu angetrieben. Er übersetzte 1537 s. u.) die Susanna dann auch ins Lateinische, und so hat er, wie es scheint, auch seine anderen Dramen in beiden Sprachen gedichtet, bald in der einen, bald in der anderen zuerst. 1536 ging er nach Augsburg zurück, wo er bis an seinen Tod (1554) Rektor der Schule zu St. Annen war.

1532. Im gleichen Jahre ward zu Basel des Joh. Kolros „Spil von fünfferley betrachtnuſſen" gespielt und gedruckt. Der Verfasser war damals Schulmeister zu Basel und starb als evangelischer Pfarrer 1558. Das Spiel hat keine Akttheilung, die Abschnitte der Handlung werden aber mehrfach durch Chorgesänge bezeichnet. Dem Ganzen geht auch als Einleitung ein Chorgesang vorauf und dem Epilog folgt wieder ein Chor. Sämmtliche Chöre sind in blos silbenzählenden gereimten deutschen Sapphischen Strophen gedichtet. Das Stück giebt dazu folgende Anweisung:

„Zum erſten ſingt man mit vier ſtymmen nachgehende teutſche Saphica. Der Erſt Chor." Im ersten Akt reicht eine Jungfrau dem Jüngling den Kranz zum Tanz: er spricht zum Spielmann:

„Spilman, mach auff den ſchwarzen knaben
So welle wir frölich vmbher traben ꝛc."

'4 Spilman.

— — — — — — — —

„Ain freyen Tantz ich machen ſol". ꝛc.

Bei dem ersten Abschnitt der Handlung folgt: „Gſang, der Ander Chor", wieder drei Sapphische Strophen. Ebenso nach dem zweiten Abschnitt „der Dritt Chor" (3 Sapph. Str.) und nach der Beschlußred „der Vierte Chor" (4 Sapph. Str., Noten sind nicht mitgetheilt. Nöthigenfalls konnten ja die damals überall verbreiteten Tritonius'schen, Senfl'schen oder Hofheimer'schen Kompositionen gebraucht werden. Als Probe der deutschen Sapphica diene die erste Strophe:

– ⏑ | – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑

Got grüß euch ſchöne, hie in einer gmeine
Auff dieſem plane, alle groß und klaine,
Herren und gſellen, loſen was wir wellen

– ⏑ ⏑ | – ⏑

Euch hie erzellen.

1532. Auch ein Niederländer Placentius Evangelistes ließ im gleichen Jahre eine Susanna drucken. (Berl. Bibliothek X f 1472.

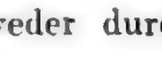
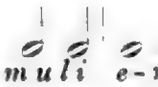
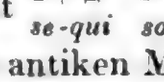
1533 erschien des Jac. Zovitius, Rektors zu Breda, ältestes Drama: Ruth.

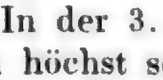
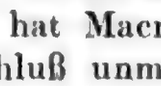
1534 ward das „ſpil von dem Patriarchen Jacob vnd ſeinen zwelff Sönen" von Georg Major, dem bekannten Freund und Schüler der Reformatoren, und Joachim Greff zu Magdeburg gespielt und gedruckt. Greff war ebenfalls ein Schüler der Wittenberger, damals Lehrer am Magdeburger Gymnasium, später zu Dessau.

1535 erschienen zuerst 2 Dramen des Georg Macropedius s. o. im Druck: Rebelles und Aluta. Die ersten Ausgaben der Dramen des Macropedius mit Ausnahme der Andrisca von 1539 enthalten keine Noten zu ihren Chorgesängen. Erst die Gesammtausgabe von 1552—53 giebt einstimmige Melodien. Es heißt darüber auf dem Titel dieser Ausgabe: *Adjectae sunt choris post singulos actus notulae quaedam musicae, quo simplici tenore quisque possit citra laborem versiculos modulari*, das will, wenn ich recht verstehe, sagen: es sind Musiken hinzugefügt, damit jeder ohne Mühe die Verse nach diesen einstimmigen Melodien richtig skandirend singen könne. Damit ist also die bestimmte Absicht ausgesprochen, die Melodien metrisch zu gestalten. Zugleich aber gleicht Macropedius den metrischen und musikalischen Rhythmus auf geschickte Weise aus, wie das in dieser späteren Zeit auch anderwärts vorkommt.

Die Rebelles enthalten nicht nur an den 4 ersten Aktschlüssen Chorgesänge in jambischen Dimetern sondern auch im 5. Akt vor dem Epilog eine Sapphische Ode.

Musik Nr. 5.

Die einfachen Melodien dieser 5 Gesänge sind sämmtlich Variationen des dorischen Modus; ganz in der Art, wie deren Glarean im Dodekachordon giebt. Einer besonderen Ausgleichung des metrischen und musikalischen Rhythmus bedurfte es hier natürlich nicht, da der jambische Dimeter 4 Takten in 3theiligem Rhythmus mit Auftakt entspricht. Auflösungen giebt Macropedius entweder durch  oder durch  genau wieder. Wenn er an den Schlüssen den damals beliebten Rhythmus  statt braucht, so entspricht er damit (wenn auch an einer im antiken Metrum nicht erlaubten Stelle) doch nur dem irrationalen Spondeus.

In der Sapphischen Strophe ist die Ausgleichung dadurch erreicht, daß der Trochäus 4zeitig gemessen wird, statt , also ⌟ ⏑ statt — ⏑. Den Schluß der Sapphischen Zeile faßt Macropedius in den beiden ersten Zeilen nicht als — ⏑ sondern als ⌞ ⏑, d. h. in Noten nicht als  sondern  . In der 3. Zeile würde dies aber vor dem Adonius einen musikalisch höchst schleppenden Rhythmus gegeben haben; offenbar deswegen hat Macropedius den 3. Sapphicus mit dem Adonius ohne Zeilenschluß unmittelbar verbunden.

Die Aluta hat Chöre an den 4 ersten Aktschlüssen und zwar Doppelchöre von Mänaden und Matronen. Der erste Chor der Mänaden beginnt jedesmal mit dem Gesang *Jacche Bacche* u. s. w. und die Matronen singen danach jedesmal einen andern Chor. Alle in jambischen Dimetern. Die Musik des Bacchenchores (Ausg. von 1553 f.) ist wieder eine Variation des dorischen Modus. Die Matronen wiederholen im ersten Chorgesang diese Melodie in der Oberquinte, während die Melodien ihrer Chöre 2, 3 und 4 die gleichen sind mit den entsprechenden (2. 3, 4) in den Rebelles (s. Nr. 5).

Musik Nr. 6.

1536. Paul Rebhun's schon 1535 zu Kahla in Thüringen aufgeführtes „ſpiel von der — — frawen Suſannen". Der Verfasser war damals Schulmeister zu Kahla und starb als Superintendent zu Ölsnitz 1546. Die Susanna (Berl. Bibl. Yp. 7901; auch gedruckt in: P. R's. Dramen herausgeg. v. Herm. Palm. Stuttg. Litt. Ver. XLIX. 1859) hat Chorgesänge an den Aktschlüssen 1—4 mit 2stimmiger Musik.

Musik Nr. 7.

Der erste und zweite Chor haben eine sogenannte Proportio, d. h. dem ersten Theil in geradem Text folgt ein zweiter in ungeradem, wesentlich dieselbe Melodie enthaltend. Da dies die herkömmliche Form der Tänze war (vgl. Böhme, Gesch. des Tanzes in Deutschland I. 254 f.), so ist anzunehmen, daß diese Chöre auch getanzt sind. Die Musik ist nicht metrisch, sondern in gewöhnlicher Weise kontrapunktiert. Zu dem charakteristischen und beliebten dorischen Eingang des ersten Gesanges vergleiche man z. B. den Anfang von „Die Sonne iſt verblichen", Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 116 oder von „La rauſchen, lieb, la rauſchen", Böhme, Geschichte des Tanzes II. Nr. 14. — Die Texte der Chöre bestehen in Liedern von der Art und Form der damaligen »Hof-« oder »Gesellschaftslieder« (s. mein »Deutsches Leben im Volkslied um 1530«, Einleitung S. XXIV f.)

1536. Macropedius (s. z. J. 1535): Petriscus: Chorgesänge an den Aktschlüssen 1—4 in jamb. Dimetern. I. und II. Chor auf die Mel. Aluta Chor Ia (Jacche etc. Nr. 6) und Chor III und IV auf die Mel. von Rebelles Chor III, nur in *D* statt in *A*.

1537. Joh. Ackermann: „Spiel vom Verlorenen Son", aufgeführt schon 1536 zu Zwickau. Ferner des Cornelius Crocus, eines Amsterdamers, der 1550 zu Rom als Jesuit starb, Joseph. Joach. Greffs (s. z. J. 1534): „Mundus, Ein — ſpiel von der Welt art vnd Natur". Johann Agricola's: „Tragedia Johannis Huß". Hans Salat, der bekannte Schweizer Gerichtsschreiber, Reisläufer, Schullehrer, Arzt und Bader: „vom verlornen Son". — Macropedius (s. z. J. 1536) Asotus. Chöre an den Aktschlüssen 1—4 nebst 2 Liedern. Die Musik wieder erst in der Gesammtausgabe von 1552 f.

Musik Nr. 8.

Die Melodien sind metrisch. In den Glyconeen des zweite Liedes war die Ausgleichung leicht gemacht, indem das Schema musikalisch so gestaltet wurde:

1538. Sixt Birk (s. z. J. 1532): Ezechias; *Sapientia Salomonis*: Zorobabel und die lateiniſche *Susanna*. Der Zorobabel hat keine richtige Akttheilung, aber 2 Chorgesänge unterbrechen und ein dritter beschließt die Handlung.

Es sind Psalmenlieder (ohne Musik):

1. Chorus, Ps. 122:

Lobend den Herren, o ir lind.

Digitized by Google

2. Ps. 46:

Den Herren Gott, jr völcker all.

3. Ps. 128:

An waſſerflüſſen Babylon
da ſaßen wir mit ſchmerzen.

(Das Dachstein'sche Lied? es erschien im 3. Theil des teutsch Kirchenamptes von 1525.)

Die *Susanna* hat Chöre an allen 5 Aktschlüssen (ohne Noten). Nach dem ersten Akt: *Chorus I ex psalm. 30 sub persona Susannae* in sapphischen Strophen. Nach dem zweiten: *Ch. II ex proverb. cap. 8 sub persona sapientiae*, 4 zeil. Asklepiadeen. Nach dem dritten: *Ch. III ex ps. 118 Beati immaculati. Principes persequuti*; in erster Archilochischer Strophe. Nach dem vierten: *Ch. ex ps. 82.* Strophen von 2 kl. Asklepiadeen, einem katalektischen jambischen Dimeter und einem Glyconeus. Nach dem fünften: *Ch. ex ps. 1.* im jamb. Epodenmetrum, Anfang: *Beatus ille qui procul synedriis solutus omni crimine* mit Anspielung auf Horaz, *Epod. 2.*

1538. Conradus Corrarus: *Progne*; der Chor trägt an den Theilpunkten der Handlung Gesänge in Versgruppen verschiedener Metren vor. Ob sie aber gesungen oder nur gesprochen sind, ist deswegen zweifelhaft, weil der Chor auch sonst im Drama als handelnde Person mitspricht.

1538. Thomas Naogeorgus (Kirchmair): *Pammachius.* Der Verfasser, der zu den bedeutendsten dieser Dramatiker gehört (neben Sixt Birk, Gnapheus und Macropedius), ist in Straubingen geboren und starb nach vielbewegtem Leben 1563 als evangelischer Pfarrer zu Wisloch. Der *Pammachius* erschien zu Wittenberg. — Paul Rebhun (s. z. 1536): „Hochzeit zu Cana". Jacob Ruoff: „Vom wol- vnd übelſtand einer loblichen Eidgnoſchafft" (Etter Heini). Der Verfasser, ein Zürcher Arzt, starb 1558. — Valentin Voigt, Meistersänger zu Magdeburg, gest. 1658: „Spiel von dem herlichen vrſprung . . . des Menſchen".

1539. Sixt Birck (s. z. J. 1538): Beel (der schon 1535 in Basel aufgeführt war) und Judith. Im Beel läutet nach dem Prolog der Meßner zum »Götzendienst« und die Balpfaffen ziehen auf mit dem Gesang:

„O Gott Beel laß dir gefallen"

in der Melodey *Pangue lingua.* Später singen sie ein „Gſang, Saphicum, Hymnus, wie *Iste confessor*" und unmittelbar darauf „Ain ander gſang gleich aim *Magnificat quarti toni.*"

„Beel, ſtarker Gott, wir loben dich." —

Weiterhin: „Chorus auß dem 99. Pſalm, wie ein Saphicum zu ſingen." Dann wieder: „*Chorus* auß dem 67 Pſalm in der vorigen weiß" (d. h.

auf die Sapphische Melodie zu singen. Weiterhin ein Chor aus Psalm 113, dem noch „ein ander Saphicum" folgt; danach der Epilog des ersten Aktes. Ganz in gleicher Weise sind die andern 4 Akte mit Chorgesängen ausgestattet. Vor dem Epilog des ganzen Dramas singen die Israeliten den Psalm

An den wassern zu Babylon
Da saßen wir mit schmerzen.

(Vgl. oben zu 1538, Chor 3 in des Betulejus Zorobabel). Der ganze Bau auch dieses Dramas von Betulejus ist eben ein etwas abweichender. Der mir selbst nicht zu Gesicht gekommene erste deutsche Text, nach dem der Beel 1535 in Basel gespielt ward, hat nach Holstein's Bemerkung (Die Reformation im Spiegelbild der dramat. Litterat. S. 99) diese Sapphischen Chorgesänge noch nicht.

Auch die Judith ist nicht in Akte eingetheilt, sondern nach den Kapiteln des Textes. Auch hier silbenzählende Sapphische deutsche Strophen, die beiden ersten Zeilen gereimt. Also z. B.: das Volk verrichtet ein gemeinsames Gebet; „dieweil man bettet, ein Chorus ... wie die Saphica" folgen 3 Strophen. Oder weiterhin: „Chorus, weil iedermann abzieht". — Auch ein Volkslied wird gesungen. Holofernes sagt zum Spielmann:

„Sing vnß ain lied mit hohem fleyß,
Das frölich seye an der weyß."

und der Spielmann singt dann „ain Hofrecht Im thon Nach willen dein Oder Was wirt es doch". (Die Melod. s. in meinem „Das Leben im Volkslied um 1530 Nr. 3"). — Keine Noten.

1539. Leonhart Culmann, seit 1523 Rektor der Schule des neuen Spitals und seit 1549 Prediger zu St. Sebald in Nürnberg, gest. 1562 als Pfarrer im Ulmischen: „Spil, wie ein Sünder zur Buß bekert wirdt", gespielt zu Nürnberg.

1539. Joachim Entomius: *Zorobabel*, nach dem deutschen Drama des Birck (s. z. J. 1538). Bei Entomius ist das Stück aber in 5 Akte getheilt und jeden der 5 Akte schließt ein Chorgesang in Sapphischen Zeilen oder Strophen; Psalmenlieder, aber nach anderen als den von Birck zu Grunde gelegten Psalmen. Keine Noten.

1539. Christoph Freyßleben: eine deutsche Bearbeitung des Plautinischen Stichus, gespielt zu Ingolstadt.

1539. Macropedius (s. z. J. 1536): *Hecastus* und *Andrisca*. Der *Hecastus* hat Chöre an den Aktschlüssen 1—4. Die Musik in der Gesammtausgabe von 1552 f. Dem ersten Akt geht noch ein Sapphischer Chor voran in der Melodie des fünften Chors der *Rebelles* (s. Mus. Nr. 5). 1. Aktschluß gleich der Mel. des III. Chors der

Rebelles (Mus. Nr. 5). Chor II Aktschluß 2 ebenso. Die Melodie der beiden andern trochäischen Chöre cf.

Musik Nr. 9.

Daß es auch bei den Trochäen keiner Ausgleichung zwischen metrischem und musikalischem Rhythmus bedarf, versteht sich von selbst. — Die *Andrisca* hat 2theilige Chöre der *Mimallones* und *puerorum* am Schlusse der Akte 1—4. Die erste Ausgabe hat hier 2 vierstimmige Sätze, den ersten für die *Mimallones*, den zweiten für die *pueri*, nach denen alle 4 Doppelchöre gesungen werden sollen.

Musik Nr. 10.

Die Musik ist nicht metrisch, aber in dem Mimallonengesang sind die Stimmen Note gegen Note behandelt, nach Art der metrischen Lieder. Die Gesammtausgabe von 1552 f. giebt auch hier dieselben metrischen Melodien wie zu den andern Stücken, nämlich zu Chor I und III die Melodie des *Jacche* der *Aluta* (Mus. Nr. 6 Ia—b zu Chor II und IV die Melodie des zweiten Chores der *Rebelles* (Mus. Nr. 5 II).

1539. Justus Menius: „Vom Bapſtum, eine newe ſeer ſchöne Tragedia;" deutsche Bearbeitung des *Pammachius* von Naogeorgus (s. z. J. 1535). Im gleichen Jahr eine zweite deutsche Bearbeitung desselben Stückes: „Auß was grundt der Bäpſtiſch ſtul herkommen." — Petrus Papeus, Schulrektor zu Menin in Flandern: *Samarites*. — Joach. Sapidus, der bekannte Schulmann zu Schlettstadt und Straßburg, gest. 1560: *Lazarus redivivus*. — Hans Tirolf, Bürger zu Kahla a. d. Saale: „von der Heirat Iſaacs". Jac. Zovitius (s. z. J. 1533) *Ovis perdita* (ein berühmtes Drama).

1540. Betulejus (s. z. J. 1539): *Judith*. Nach dem Prolog ein *Chorus ex ps. XLVI*; nach Akt 1: *ex ps. 83*; nach Akt 2: *ex ps. 59*; nach Akt 3: *ex Ode Da pacem Domine*; nach Akt 4: *ex ps. 70* und hinter dem Epilog: *Chorus ex ipsius textus cap. 26. Sub persona vel Betuliae vel totius Judaeae, canticum Judith*. Theils sapphische, theils andere Strophen. Keine Noten.

1540. Thiebolt Gart, Bürger zu Schlettstadt: „Joſeph". Frei nach dem Latein des Crocus (s. z. J. 1537), zu Schlettstadt gespielt. Chöre an den Aktschlüssen 1—4. Keine Noten. Aktschluß 1: „Hye mag geſungen, gepfiffen oder georgelt werden diß nachuolgende oder anders. Volget der 2 Pſalm Dauids in der weiß Capitan Herr Gott Vatter mein:

Der Heylig Geyſt auß Dauids mund" ꝛc.

„Capitan Herr" ist „des Markgrafen Caſimirus Lied" (Wackernagel K. L.

III 154. Die Melodie, wohl zuerst im Schumann'schen Gesangbuch von 1539 gedruckt, steht bei Bäumker, Katholisches Kirchenlied I Nr. 185, S. 429). Aktschluß 2: „Volgend mag gesungen werden diser nach geschriben Psalm Dauids, in der Melodey Begnad mich Herr ewiger Gott. Nun sollen alle personen in jr gemach gen.

Herr vnser Gott wie ist so groß" ꝛc.

Aktschluß 3: „Hye mag gesungen werden das nach geschrieben Christ ist erstanden, inn der weiß vnd Melodey *In dulci Jubilo*.

Christ ist erstanden schon".

Die bekannte Melodie steht z. B. Bäumker l. c. Nr. 50. Aktschluß 4: „Hye mag gesungen werden diß nachfolgend beschriben Vatter vnser. In dem thon Mag ich vnglück nit widerstahn, muß vngnad han.

Herr vnser Vatter der du bist" ꝛc.

Die bekannte Melodie z. B. bei Böhme, Altdeutsches Liederbuch Nr. 637.

1540. Jaspar von Gennep, Buchdrucker zu Köln: „Homulus der sünden lon ist der Toid," nach dem *Homulus* des Christian Ischyrius von 1536 (dieser nach dem Niederländischen des Petrus Diesthemius, einer Bearbeitung des englischen *moral play Every-man*. — Joach. Greff s. z. J. 1537) „Historien der dreier Ertzveter vnd Patriarchen Abrahams, Isaacs vnd Jacobs." Lucius Pisaeus Juvenalis (d. h. Simon Lemnius) *Monachopornomachia*. (Ich habe kein Exemplar gesehen. Sie hat nach Holstein (Reform. im Spiegelbild der dramatischen Litteratur S. 220) am Schluß des 1. Aktes einen Chor babylonischer und cyprischer Freudenmädchen; am Schluß des 2. Aktes einen Hochzeitsgesang zwischen Luther und Käthe und am Schluß des Ganzen wieder einen Chor babylonischer Freudenmädchen.

1540. Macropedius s. z. J. 1537): *Bassarus* hat an den Aktschlüssen 1—4 Chöre *ex morionibus personatis*: in der Gesammtausgabe von 1552 f. alle auf dieselbe metrische Melodie.

Musik Nr. 11.

1541 erschien bei Nicol. Brylinger eine Sammlung von Dramen, ein unverkennbares Zeichen des Gewichtes, welches für den Gebrauch in den Schulen darauf gelegt ward. Es sind folgende 10 Dramen, denen ich das Jahr des ersten Erscheinens, in dem sie oben erwähnt sind, in Parenthese hinzufüge: 1. *Acolastus* von Gnapheus (1529), 2. Joseph von Crocus (1537), 3. *Samarites* von Papeus (1539), 4. *Oris perdita* von Zovitius (1539), 5. *Susanna* von Betulejus (1538), 6. *Pammachius* von Naogeorgus (1538), 7. *Christus Xylonicus* von Bartolomaeus Lochiensis; ein von einem französischen Benediktiner aus Loches in der Touraine verfaßtes geistliches Drama, welches in einem Nachdruck einer Pariser Ausgabe

1533 zu Gent erschienen war. Da ich es im folgenden als nicht deutsch unberücksichtigt lasse, will ich hier bemerken, daß dies Drama zwar Chöre hat, Chöre der Schüler, der Priester, *Herodinorum*, *Judaeorum*, *Solymidarum*, die aber nicht singen, sondern innerhalb der Handlung als mithandelnde Personen erscheinen. Wenn sie hie und da in bewegteren Versmaßen sprechen, so thun dies auch die anderen *dramatis personae*, ohne daß daraum an gesanglichen Vortrag solcher Stellen zu denken wäre. 8. *Hecastus* von Macropedius (1539), 9. *Bassarus* von demselben (1540), 10. *Andrisca* von demselben (1539).

1541 erschien ferner: Heinr. Knaust (*Chnustinus*, Jurist, damals Lehrer in Berlin und nach 1577 als Notar zu Erfurt gestorben): Spiel von der lieblichen Geburt unsers Herrn Jesu Christi. Macropedius (s. z. J. 1540): *Lazarus mendicus* hat Chöre z. Th. eigenthümlicher Art an den Aktschlüssen und ein Trinklied. Am ersten Aktschluß wird ein *Chorus ex ps. 86* in Glyconeen gesungen. Am zweiten Aktschluß ein Wechselgesang zwischen einem *puer* und einem Bettlerchor *ex cap. 20. Ecclesiastici;* ebenfalls Glyconeen. Am dritten Aktschluß ein *Chorus puerorum et puellarum; Sapientia 20;* Glyconeen. Akt 4, Scene 5: *Cantio compotantium vino*; jambische Dimeter. Am vierten Aktschluß: Ein Engel singt jambische Trimeter. Dann nach kurzer Zwischenrede *Chorus seu hymnus Lazari morientis ex ps. 31. In te domine speravi; In hoc* (d. h. während der Chor der Engel dies singt) *Lazarus per singulos versus justos ostendit affectus, tum manuum extentione et complicatione, tum oculorum sublevatione etc.* Die Handlung geht also unter dem Gesang fort: man sieht den Lazarus sterben. Der Gesang besteht in sapphischen Strophen. Zwei Engel singen danach eine *repetitio*, zweistimmig; der eine discantiert; der andere Engel singt dann wieder vor, und beide beschließen das Ganze im zweistimmigem Satz mit einer *repetitio*, diese letzten Sätze in jambischen Dimetern. Die Ausgabe von 1552 f. giebt metrische Musik.

Musik Nr. 12.

1541. Naogeorgus (s. z. J. 1539): *Incendia seu Pyrgopolinices:* auch in deutscher Bearbeitung: Der Mortbrandt. *Incendia* hat Chöre an allen 5 Aktschlüssen. Keine Noten. Ebenso hat die deutsche Übersetzung am Schlusse eines jeden „Handels" ein Chorlied.

1541 von demselben: Der Kauffmann (das lateinische Original *Mercator seu Judicium* war 1540 erschienen) hat gleichfalls Chöre an allen 5 Aktschlüssen. Am ersten Aktschluß: „Das Reyenlied": „Was wirt es doch" (s. mein „Das Leben im Volkslied um 1530 Nr. 3"). Am zweiten Aktschluß: „Das Reyenlied": „Erst hebt sich jamer vnd leiden

an." Am dritten Aktschluß: „Das Reyenlied": „Ach Gott von Himel sieh darein, die welt ist gar verblendet;" dem Lutherschen Psalmlied nachgedichtet und natürlich auf dessen Melodie zu singen. Am vierten Aktschluß: „Das Reyenlied": „Gfärlich vnd züchtig gantz vnnütz." Am fünften Aktschluß: „Das Reyenlied": „Ach Gott vom himmel sich darein. Des babst seind wir gefangen."

1543. Joh. Krüginger Schulmeister zu Crimmitschau: Von dem reichen Mann vnd armen Lazaro. Joh. Lorichius aus Hadamar, Jurist und Kriegsmann, der 1569 in Frankreich in Coligny's Diensten den Tod fand: *Jobus, patientiae spectaculum.* — Naogeorgus (s. z. J. 1541): *Hamanus*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in Distichen, Asklepiadeen, sapphischen Strophen u. s. w. Keine Noten.

1543. Hieron. Ziegler, gest. 1562 als Professor zu Ingolstadt: *Isaac immolatus*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in sapphischen u. a. Strophen. Chor 1, 2, 3 und 5 nach Psalmen, Chor 4 nach *Exod. 20*: *Vitam quae faciunt beatiorem, Iam dicam tibi Christiane quae sint.* Kompositionen des Martialschen Gedichtes, dem dieser Eingang entnommen ist, finden sich schon bei Tritonius u. s. w. Den Senflschen Satz über die Melodie von Tritonius theile ich Musik Nr. 13 mit. Die Melodie liegt bei Senfl im Alt. Ich muß sie in moderner Partitur geben, da ich s. Z. leider versäumte, mir eine Abschrift der Originalnoten zu machen. — Im Druck des Ziegler'schen *Isaac* sind keine Noten. In der deutschen Bearbeitung des Isaac von 1544 sind die Chöre weggelassen.

1544. Joh. Chryseus aus Allendorf: Hoffteufel, das sechste Capitel Danielis. Leonhard Culmann (s. z. J. 1539): Von der schönen Pandora auß Hesiodo gezogen. Derselbe: Von der auffrur der Erbarn weiber zu Rom wider jre männer. — Gnapheus (s. z. J. 1529) *Hypocrisis*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in sapphischen, phalaecischen, choriambischen und asklepiadeischen Strophen. Keine Noten.

1544. Macropedius (s. z. J. 1541): *Josephus*; Chöre an den Aktschlüssen 1—4: Aktschluß 1: *Chorus per familiam praesentem.* Sapphische Strophen. Aktschluß 2: *Chorus per familiam; versu trochaico.* Aktschluß 3: *Chorus per Josephum* (dieser singt allein den ersten Satz) *et captivos; carm. Glycon. ex ps. Usque quo, domine.* Aktschluß 4: *Chorus ex Esdrae libro tert.*, jambische Dimeter, *pentestropho.* — Die Gesammtausgabe von 1552 f. giebt die metrischen Melodien.

Musik Nr. 14.

1544. Ziegler: Immolatio Isaac (deutsche Übersetzung; s. z. J. 1543).

1545. Joach. Greff (s. z. J. 1540) Lazarus vom Tode ... er-

wecket. Nach des Sapidus *Lazarus redivivus* s. o. z. J. 1539. (Vergleiche meinen Aufsatz über Luther's *Non moriar* im 1. Heft 1890 dieser Vierteljahrsschr. S. 123—132). Es wird vor dem Prolog die Motette »*Haec dicit dominus*« gesungen; am ersten Aktschluß '*Si bona suscepimus*' *V Vocum* von Phil. Verdeloth; am zweiten Aktschluß die Motette *In pace simul dormiam*, am liebsten in einer der Senfl'schen Kompositionen. Nach der dritten Scene des dritten Aktes soll »das Volk« (d. h. die Zuschauer) singen: „Aus tiefer Noth". Am dritten Aktschluß *Media vita*, am liebsten wieder in Senfl's fünfstimmigem Satz, dem das deutsche „Mitten wir im Leben" eingefügt ist. Nach der ersten Scene des vierten Aktes sollen dann die Zuschauer dies „Mitten wir im Leben" singen, während man den Lazarus zum Grabe trägt. Nachher soll »das Volk« wieder singen: „Mit Fried und Freud". Am vierten Aktschluß singt der Chor: *Ego sum resurrectio et vita*, vierstimmig von Joh. Walther. Nach der achten Scene des fünften Aktes singt der Chor die vierstimmige Motette *Videns dominus flentes sorores Lazari* und nach der letzten Scene den Psalm *Dilexi*. Endlich nach dem Epilog das »*Non moriar sed vivam D. Martin Lutheri IIII vocum* aus seinem schönen Confitemini.« Nur zu diesem letzteren werden die Noten mitgetheilt; s. meinen oben citierten Aufsatz S. 129. Das lateinische Drama, nach welchem Greff arbeitete, der Lazarus des Sapidus v. J. 1539, hat keine Chöre; sie sind von Greff hinzugefügt. Es ist zu beachten, daß ihre Texte (im deutschen Drama) lateinisch sind.

1545. Krüginger (s. z. J. 1543): Von Herode und Joanne. Jac. Ruoff (s. z. J. 1538): „Das lyden vnsers Herren" und „Wilhelm Thell", eine Bearbeitung des wohl schon um 1525 entstandenen Tellenspieles.

1546. Valentin Boltz, Spitalpfarrer zu Basel, ebenfalls Schweizer: Sant Pauls beferung. Greff (s. o. z. J. 1545): Ein schön neue Action auff das XVIII. vnd XIX. Capittel des Euangeliſten Lucae (ein reformatorisches Tendenzdrama, lose um Zachäus gruppiert). Joh. Chryseus (s. z. J. 1544): Haman (deutsche Bearbeitung des Dramas von Naogeorg, s. z. J. 1543). Die 5 Chöre sind in 5 Lieder umgearbeitet, z. Th. unter Nachahmung antiker Metren.

1546. Joh. Narhamer aus Hof im Voigtland: „Job". Chöre an den Aktschlüssen. Schon innerhalb des ersten Aktes singt der Chor der Engel einen Lobgesang. Aktschluß 1 wieder ein Lobgesang der Engel. Aktschluß 2 „Nachdem bringt man den Tenor: Patientia muß ich haben oder ein andres von der gedult". — Aktschluß 3 „Nun mag man das Lateiniſch Chriſtlich geſang *Credo quod redemptor meus vivit* oder ſunſten was *ad placitum* mit gantzem Chor ſingen." — Aktschluß 4: „Nun

ſingen die Engel ein Lobgeſang oder mag ſunſten nach eines Actors geſallen was geſungen werden". Nach dem Epilog „O Gott wir loben," „Alſo ſingt man den Lobgeſang mit der gantzen Verſammlung bis zum ende." — Keine Noten. Die ganze Musik ist also gottesdienstlich.

1546. Jacob Schoepper, Presbyter zu Dortmund, gest. 1554 *Voluptatis ac Virtutis pugna*; hat Chorgesänge in jambischen Dimetern an allen 5 Aktschlüssen. Ihr Inhalt, nebst dem des Prologs, wird hinter dem Stück in deutschen Versen wiedergegeben, natürlich zur Verständigung der nicht humanistisch gebildeten Zuschauer.

1546. Anton Thylesius, ein Niederländer: *Imber aureus*. Da der Chor auch innerhalb der Dialoge als Mitredender auftritt, so kann hier wieder ein Zweifel entstehen, ob nicht auch die Chöre an den 5 Aktschlüssen blos gesprochen worden sind: Doch heißt es am vierten Aktschluß: *Chorus canit*. Am ersten Aktschluß erst Pherecrateische Verse, dann Anapäste, *'choris et tragicae dignitati aptissimi.'* Am zweiten Aktschluß: *Jambicum Euripidium* (katalektische jambische Dimeter). Am dritten Aktschluß: *Trochaicum Euripidium* (d. h. katalektische trochäische Dimeter). Am vierten Aktschluß jambische Dimeter mit kürzeren Versen untermischt. — Keine Noten.

1546. Hieron. Ziegler (s. z. Z. 1543): *Christi vinea*.

1547 erschien eine zweite Sammlung, 16 Dramen in 2 Theilen enthaltend, bei Oporinus in Basel. Sie bringt in Band I: 1. *Protoplastus* von Hieron. Ziegler, 2. *Mythologia Philippi Melanchthonis* von Betulejus. 3. *Isaac immolatus* von Ziegler (1543). 4. *Joseph* von Crocus (1537). 5. *Joseph* von Andreas Diether, einem Augsburger, der 1561 zu Ingolstadt starb. 6. *Nomothesia* von Ziegler. 7. *Samson*, von demselben. 8. *Ruth* von Zovitius. 9. *Heli* von Ziegler. Band II: 10 *Sapientia Salomonis* von Betulejus. 11. *Jobus* von Lorichius (1543). 12. *Hamanus* von Naogeorgus (1543). 13. *Judith* von Betulejus (1539). 14. *Susanna* von demselben (1538). 15. *Beel* von Osterminchius, eine Übersetzung von S. Birck's gleichnamigem Drama. 16. *Zorobabel* von Joh. Entomius (1539). Die in diesem Verzeichniß ohne Jahreszahl gelassenen Dramen kenne ich nur aus diesem Druck von 1547. Von ihnen haben nur 2 Chöre, nämlich die *Sapientia Salomonis* von Betulejus (Nr. 10) und Zieglers *Heli* (Nr. 9). Die *Sapientia* hat Chöre nach dem Prolog (also als Eingang) und an den Aktschlüssen 1, 2, 4, 5, am fünften vor und nach dem Epilog. Nach dem Prolog: *Chor. ex cap. Proverbiorum VIII sub persona Sapientiae. Ode tricolos tristrophos sicut illa Prudentiana Per quinquennia jam decem.* Aktschluß 1. *versu Choriambico.* Aktschluß 2. *v. Sapphico.* Nach Akt 3 kein Chor. Aktschluß 4. *ex genere quo*

est Horatianum illud Solvitur acris hiems (vierte Archilochische Strophe). Vor dem Epilog *Chor: ut illud Horatianum Sic te diva potens Cypri* (erste Asklepiadeische Strophe). — Nach dem Epilog *versu Choriambico.* Der *Heli* hat hinter Akt 1, 2, 3 und 5 Chöre über biblische Texte in verschiedenen Odenformen. Der dritte Chor trägt die eigenthümliche Inhaltsangabe: *pro magistratu et pace publica.* Keine Noten.

1547 erschien ferner zu Frankfurt a. O. eine Nachbildung von Reuchlin's *Progymnasmata* von Gregor Wagner unter dem Titel: Comedi, die da leret das vntrew ſeinen eigen Herrn ſchlecht.

1547. H. Ziegler (s. z. J. 1546): *Cyrus major.*

1548. Hans Rodolf Manuel, Sohn des Nicolaus Manuel, Zeichner und Dichter, der 1571 als Landvogt von Morsee starb: Faßnachtſpil, darinn der edel wyn von der Trunckner rott beklagt wirt.

1549. Joh. Artopoeus, Jurist und Lehrer des Griechischen zu Freiburg: *Apotheosis Minervae* (in Prosa, was eine seltene Ausnahme von der Regel bildet). — Livinus Brechtus, ein Minorit zu Mecheln: *Euripus, tragoedia christiana. de vitae humanae inconstantia*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in sapphischen, asklepiadeischen und jambischen Versen. — Eine deutsche Übersetzung von Distelmayer 1582 giebt diese Chöre in deutschen Reimstrophen wieder. Keine Noten.

1549. Eine Tragoedia Joannis des Heil. Vorläuffers. (Solothurn 1549). — Christopher Stymmelius, Superintendent zu Stettin, gest. 1588: *Studentes, com. de vita studiosorum*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in Distichen, sapphischen Zeilen und Strophen u. s. w. Im dritten Akt wird Einer geholt, *qui fidibus canat*; er singt eine Ode *de adulterio Veneris et Martis* in sapphischen Strophen. — Keine Noten.

1549. H. Ziegler (s. z. J. 1547): *Ophiletes — argumento ex D. Matthaei Euangelio sumpto.*

1550. (Ich setze in dies Jahr einige nicht genau zu bestimmende aber ungefähr dahin fallende Drucke.) Valentin Boltz (s. z. J. 1546): Der Weltſpiegel. Caspar Bruschius, der bekannte 1557 ermordete Humanist: Von den Siben Weyſen auß Kriechenlandt. (Ph. Ulhart in Augsburg o. J. Wolfenbütteler Bibliothek). Leonh. Freyßleben (s. z. J. 1539): Weyßhait vnnd Narrhait (Augsburg bei Ph. Ulhart o. J.) Jak. Funckelin, gest. 1565 als Prädicant zu Biel in der Schweiz: von dem rychen Mann vnd armen Lazaro. Martin Montanus, der Straßburger Schwank-Erzähler: Ven e. Graven (c. 1550) und „der vntrew Knecht" (c. 1550; vielleicht beide etwas später; das Hauptwerk des Montanus, sein „Wegkürzer, ein Erzählungsbuch" erschien 1557). Jak Ruoff (s. z. J. 1545) Von der erſchaffung Adams vnd Heua.

1551. Andr. Lucas, Kaplan zu Neustadt a. O. in Thüringen: wie Abraham ſeinen Son Iſaac — opffern ſolte. G. Macropedius (s. z. J. 1544) *Adamus.* Chöre an den Aktschlüssen 1—4; Musik in der Utrechter Gesammtausgabe von 1542 f.

Musik Nr. 15.

1551. Naogeorgus (s. z. J. 1543) *Hieremias.* Chöre an den Aktschlüssen 1—4.

1551. Wolfgang Schmeltzl, Schulmeister und katholischer Pfarrer zu Wien, gest. um 1560: Samuel und Saul. Jak. Schoepper (s. z. J. 1546) *Monomachia Davidis et Goliae.* Chöre in jambischen Dimetern an allen 5 Aktschlüssen.

1551. Jörg Wickram, der berühmte Colmarer Meistersinger, seit 1555 Stadtschreiber zu Burgheim im Breisgau, gest. vor 1562: Tobias.

1552. Naogeorgus (s. z. J. 1551) *Judas Iscariotes*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in jambischen Dimetern, sapphischen Strophen, Anapästen und im *genus Phalaecium.* — Keine Noten. — Ich will bei diesem Anlaß bemerken, daß Naogeorgus in seiner Übersetzung des Sophokles die Chöre des Originals nicht in gleichen Metren sondern stichisch in Anapästen, jambischen oder trochäischen Dimetern und dergleichen überträgt.

1552. Macropedius (s. z. J. 1551) *Hypomene seu patientia*; Chöre an allen 5 Aktschlüssen in jambischen Dimetern und alle zu derselben Melodie, nebst zwei Liedern in Glyconeen. Die Musik in der Gesammtausgabe 1552 f.

Musik Nr. 16.

Beachtenswerth ist die von den früheren Dimetern bei Macropedius abweichende Rhythmisierung der Jamben, in der die beiden Metra des Dimeter durch einen Halt getrennt werden. Es entsteht dadurch ein moderner $^6/_4$ Takt, wie ich es in der Musik durch die Taktstriche veranschaulicht habe.

1553. H. Ziegler (s. z. J. 1549) *Regales nuptiae.* (Matth. 22.

1555. Andreas Pfeilschmidt, Geiger und Buchbinder zu Corbach: Eſther. — Hans von Rüte, Stiftsschaffner zu Zofingen in der Schweiz: Goliath.

1556. Greg. Holonius, aus Lüttich, vermuthlich Ordensgeistlicher: *Laurentius*; Chöre an den Aktschlüssen 1—4, *Chorus puellarum et vicissim angelorum.* Keine Noten.

1556. Macropedius (s. z. J. 1552). *Jesus scolasticus*: Chöre an

den Aktschlüssen 1—4, aber keine Noten. Das Stück ist jünger als die Gesammtausgabe, wenn es ihr auch später angefügt ward.

1557. Wolfg. Herman aus Oettingen: Vom Opffer der Heiligen drey Khünig (nach Ziegler's *Infanticidium* v. J. 1555).

1558. Mart. Balticus, Schulmeister in München, wegen lutherischer Gesinnung ausgewiesen, seit 1559 Rektor zu Ulm, gest. 1601: *Drama — — Danielis prophetae.* Georg Reypchius, Pfarrer zu Lindelfingen: Von den siben Weysen auß Griechenland.

1559. Peter Prätorius aus Cottbus, Superintendent zu Königsberg i. d. Neumark: von der Hochzeit Isaac vnd Rebeccae. Leonh. Stöckel, Schulmeister zu Bartfeld in Ungarn: Susanna. Man kann hier füglich die erste Periode des humanistischen Dramas schließen, die zweite beginnen lassen, denn, soviel ich sehe, erscheint mit Ziegler's *Abel justus* in diesem Jahre das letzte Drama eines der hervorragendsten Dramatiker der ersten Periode, Gnapheus, Macropedius, Betulejus, Naogeorgus, Ziegler, Zovitius.

1560. Josias Murer, Maler und Dichter gest. 1580 als Amtmann zu Winterthur: Belägerung der Statt Babylon.

1561. Luc. Mai, der Zeit Rektor zu Hildburghausen, gest. 1598 als Prediger zu Kassel: Von der wunderbarlichen Vereinigung Göttlicher gerechtigkeit vnd barmherzigkeit. Joh. Reinhardus Grawingellinus: Eine wünderliche Geschicht Francisci Spierae, wie er inn Verzweyflung kommen vnd in derselbigen gestorben sei (die zu Grunde liegende Begebenheit gehört dem Jahre 1548 an; Litteratur darüber verzeichnet Goedeke, Grdr. II² § 138 Nr. 25. Es ist die Geschichte eines Mannes, der von der Reformation zur alten Kirche zurücktrat und darüber in Schwermuth verfiel).

1562. Rodolphus Gualterus, als Pfarrer zu Zürich 1586 gestorben: *Nabal.* Joh. Heros, Schulmeister zu Roth a. d. Recknitz: Der jrrdisch Pilgerer.

1563. Andr. Hoppenrodt, Diaconus im Mannsfeldischen: Das gulden Kalb.

1564. Hieron. Linck aus Glatz: Spiel von einem jungen Ritter Julianus genannt. Georg Rollenhagen, gest. als Rektor zu Magdeburg 1609: Abraham (nach Ziegler's Isaac v. J. 1544); hat nach Holsteins Angabe (d. Reform. im Spiegel der dramatischen Litteratur S. 82) 6 zwischen den Akten zu singende Chorlieder.

1564. Petrus Philicinus, Lehrer und Dechant zu Binch im Hennegau: *Esther*; hat an allen 5 Aktschlüssen Chöre in jambischen Trimetern und Dimetern. Keine Noten.

1564. Joh. Römolt: Laſter der Hoffart. — 1564 erschien auch der erste Druck von des schon 1558 verstorbenen Frankfurter Rektors Jacob Micyllus *Apelles Aegyptius.*

1565. Georg Bömiche, Magister in Brandenburg: Von dem rechten Hirtenampt unſers Herren Jheſu Chriſti (Joh. 10). Petr. Dasypodius, Schulmeister zu Frauenfeld in der Schweiz, gest. 1559: *Philargyros s. ingenium avaritiae.* Das Drama ist schon 1530 gedichtet aber erst jetzt gedruckt; die im Druck befindliche metrische Musik ist also vielleicht auch jetzt erst hinzugefügt.

Musik Nr. 17.

Die Musik ist schon von Dr. Nagel in den Monatsh. f. Musikgeschichte 1889 Nr. 7 mitgetheilt.

1571. Mit diesem Jahre beginnen die lateinischen Dramen des Nicodemus Frischlin, gest. 1590, des hervorragendsten Dichters dieser zweiten Epoche: *Priscianus vapulans.*

1573. Mich. Hiltprandus, Jesuit: *Ecclesia militans.* 2 Theile in 10 Akten; an den Aktschlüssen 1—9 Chorgesänge in jambischen Dimetern. Keine Noten.

1573. Andr. Meyenbrunn, Schulmeister zu Colmar: Johannis des — — Täuffers — Hyſteri.

1574. Joh. Rasser, katholischer Pfarrer zu Ensisheim i. Elsaß Vom König, der ſeinem Sohn Hochzeit machte. (Matth. 21 u. 22).

1575. Ambros. Pape in Magdeburg, Schulmeister und Prediger, gest. vor 1612: Hiſtoria von dem Streit vnd Kampff des jungen Knaben Dauids vnd großen Rieſen Goliaths. Nach Schoepper's *Monomachia.* s. z. J. 1551).

1576. Friedrich Dedekind, der berühmte Verfasser des Grobianus, Pastor zu Lüneburg, gest. 1598: Der Chriſtliche Ritter, aus dem Sechſten Kapitel der Epiſtel Sanct Pauli zu den Epheſern. (Goedeke Grdr. II². S. 396 führt einen Druck dieses Jahres an; ich sah nur den Druck von 1590). Nicod. Frischlin (s. z. J. 1571): *Rebecca.* Georg Rollenhagen (s. z. J. 1564): Tobias. Das einzige bekannte Exemplar dieses Dramas befindet sich in Privatbesitz. Die Mittheilung einer Abschrift davon verdanke ich Herrn Dr. Bolte. Das Drama hat Chöre an allen 5 Aktschlüssen nebst einem Liedchen im vierten Akt: der Druck enthält die Chöre in vierstimmigen Sätzen, das Lied in dreistimmiger Komposition.

Musik Nr. 18.

Diese Chöre haben für die Frage der metrischen Musik ein besonderes Interesse, indem der vierte Chorgesang im *genus Phalaecium*

metrisch komponiert ist und zwar ohne Ausgleichung mit dem musikalischen Rhythmus. Die anderen 4 Chöre sind dagegen mensuriert, aber man empfindet das entschiedene Bestreben, nicht nur überall jambischen Rhythmus durchklingen sondern auch die Stimmen wenigstens den Hauptaccenten nach möglichst gleichzeitig mit einander und somit akkordisch fortschreiten zu lassen. Chor 2, 3 und 5 haben eine *proportio*.

1577. Vitus Garlebe, Kantor am Stettiner Pädagogium: Von dem trawrigen Fall vnnd gnediger annehmung vnser ersten Eltern vnd des gantzen menschlichen geschlechts (fast ganz aus Mai's wunderbarlicher vereinigung ꝛc., s. z. J. 1561) abgeschrieben.

1578. Nicod. Frischlin (s. z. J. 1576) *Susanna*. Martin Hayneccius, als Rektor zu Grimma 1611 gestorben: *Almansor sive ludus literarius*. Thomas Schmid, von Meißen, Steinmetz und Bürger zu Heidelberg: Thobias (Überarbeitung von Wickram's gleichnamigem Drama; s. z. J. 1551).

1579. Martin Balticus (s. z. J. 1558) *Josephus*; nebst deutscher Bearbeitung: Josephus. Nicod. Frischlin (s. z. J. 1578) *Hildecardis*. Stymmelius (s. z. J. 1549) *Isaac immolandus*; hat Chorgesänge in Distischen, sapphischen Zeilen u. s. w. an den Aktschlüssen 1—4. Keine Noten.

1580. Barthol. Krüger, Stadtschreiber und Organist zu Trebbin: Von dem Anfang vnd Ende der Welt. Dies Stück steht bereits auf der Grenze zu einer andern Behandlung der Musik im Drama, über die später berichtet werden soll. Da aber doch Chöre dabei sind, so stelle ich es noch auf diese Seite. An den Aktschlüssen enthält es nämlich keine Texte noch Noten zu Chören, aber folgende Anweisungen: Aktschluß 1: Die Teufel halten mit den Zauberinnen einen Tanz. Aktschluß 2: Mag alhie gesungen werden Christ vnser Herr zum Jordan kam Oder etwas anders. Aktschluß 3: (Jhesus) „gibt hiemit den Jüngern jeden in sonderheit die Hand vnd geht dann nach des Himmels Thron, da die Engel mit Posaunen vnd Trommeten oder Saitenspyl jhn empfangen sollen". Aktschluß 4: Hie wird's (d. h. das vorher genannte Lied: Ein feste Burg) gesungen, choral oder figural (d. h. einstimmig oder mehrstimmig). Aktschluß 5: (Der *Deus pater* fordert auf, einen Lobgesang anzustimmen:) „Hie fangen sie alle zugleich an zu singen".

1580. Derselbe: Wie die Pewrischen Richter einen Landsknecht vnschuldig hinrichten laßen. Von Nicod. Frischlin (s. z. J. 1579) war im Jahr 1580 *Phasma* gespielt; gedruckt erst im Jahre 1592. In diesem Jahr 1580 erschien das erste Drama *Tobaeus* des Cornelius Schonaeus, gest. als Rektor zu Harlem 1611. Von der Gesammtausgabe seiner Dramen unter dem Titel des *Terentius christianus* erschien der erste

Band 1591, 1592, 1592, 1594, 1600, *Pars altera* 1595, 1595, 1599, 1599. Beide Theile nebst einem dritten 1629. Ich stelle die sämmtlichen Dramen des Schonaeus, deren Abfassung also in die Zeit vom 1580—1611 fällt, gleich hier zusammen: *Naaman; Tobaeus; Nehemias; Saulus; Josephus; Juditha; Susanna; Daniel; Triumphus Christi; Typhlus; Pentecoste; Ananias; Baptistes; Dyscoli; Pseudostratiotae; Cunae; Vitulus.* Zum Theil nur ausgeschriebene ältere Dramen; sämmtlich ohne Chöre.

1581. Nicod. Frischlin (s. z. J. 1580): *Dido*; hat Chöre an den Aktschlüssen; keine Noten.

1581. Martin Hayneccius (s. z. J. 1578): *Hansoframea* und in deutscher Bearbeitung: Hans Pfriem.

1582. Von demselben in deutscher Bearbeitung: Almanſor (s. z. J. 1578): „mit hübſchen Choris gezieret" heißt es auf dem Titelblatt; das lateinische Original (1578 gedruckt) hatte keine Chöre. Merkwürdiger Weise sind hier, wie in Joach. Greff's Lazarus, dem deutschen Drama lateinische Chöre eingefügt. Da der Almanſor ein Spiegel der Schüler der Lateinschule sein soll, schien es wohl dem Verfasser stilgemäß, seine jungen Humanisten in horatianischen Strophen singen zu lassen. Es sind Chöre an den ersten 4 Aktschlüssen, mit metrischer Musik.

Musik Nr. 19.

Ganz besonders interessant werden diese Chöre aber dadurch, daß Hayneccius seinen Chor zugleich nach dem Muster der antiken Tragödie einzurichten sucht, indem er ihn sich unter dem Singen tanzend bewegen läßt. Er giebt nämlich folgende Anweisungen: Am ersten Aktschluß: *Chorus ex pueris & puellis = χορὸς παιδικὸς. χορευταὶ δυοκαίδεκα. Ζυγὰ ἕξ. στοῖχοι δύω. ἡμιχόρια, ἀρσενικὸν καὶ θηλυκὸν. Ζύγα τρία, στοῖχοι δύω, τὰ καθ' ἕκαστον. Διχορία, τοῦ ἡμιχορίου τοῦ ἀμφοτέρου, ἅμα συνάδοντος ἐν παρόδῳ. Ἄσμα κατὰ συστροφὴν τῆς ἄνω καὶ κάτω ἀπαντήσεως.* D. h., wenn ich richtig verstehe: Ein Chor der Schüler, aus 12 Personen bestehend, marschiert, in 6 Gliedern zu 2 Rotten geordnet, herein. Dann theilt er sich in Knaben- und Mädchenchor, jeder in 3 Gliedern zu 2 Rotten. Die Parodos singen beide als Doppelchor zusammen und beenden den Gesang in der Weise, daß die Strophen mit den auf und abgehenden Marschbewegungen der Halbchöre zusammenfallen: Gesungen wird ein *carmen Fabricianum ex lib. Odarum Ode 7.* Es dürfte damit der Meißner Georg Fabricius (Allg. D. Biogr. Bd. 6 S. 510 f.) gemeint sein, dessen *Poëmatum sacrorum libri XXV* 1567 erschienen. — Aktschluß 2: *Ἄσμα πρότερον ἐν ἀντιχορίᾳ, ἁπλόν. Δεύτερον ἐν διχορίᾳ*

μετ' ὄρχησιν τὴν ἐναλλὰξ, τὴν εὐθύγραμμον, καὶ πρὸς μέτρον εὔρυθμον. Also: das erste Lied, nämlich Horaz Oden 3, 9 *Donec gratus eram tibi* (als »*allegoricum ad puerum scholae amatorem!*« wird Strophe um Strophe als Wechselgesang der Halbchöre ohne Tanzbewegungen vorgetragen. Das zweite Lied, Horaz Oden 1. 4 *Solvitur acris hiems* als Doppelchor unter Tanzschritten, welche dem Strophenbau und dem Metrum angepaßt sind. Aktschluß 3: *Ἀντιχορία, κατὰ συστροφὴν τὴν ἄνω καὶ κάτω ἀπαντήσεως. Choris vicissim permutatis.* Also: Wechselgesang der Halbchöre, die 3 ersten Strophen dergestalt, daß Zeile 1 von den Knaben, Zeile 2 von den Mädchen, Zeile 3—4 von beiden Halbchören gesungen werden, wieder unter rhythmisch angepaßter Marschbewegung. Vierter Aktschluß: *Διχορία. Ἆσμα πρότερον ἁπλόν. Δεύτερον μετ' ὄρχησιν ἐναλλὰξ τὴν ἐν κύκλῳ, καὶ πρὸς μέτρον εὔρυθμον.* »Zewner *Tanz*, im Ringe.« (Vergleiche die Musik). Also erst Wechselgesang ohne Tanz; Mädchenhalbchor: *Patrem juvare etc.* und Doppelchor: *Beatus ille chorus est.* Dann als Doppelchor Horaz Oden 1, 22: *Integer vitae* begleitet von einem Zeunertanz, d. h. einem damals beliebten lustigen Reigentanz. (Vergleiche Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland I. und II im Index v. Zäuner.) Zur Melodie des *Patrem juvare* und *Integer vitae* vergleiche man die Melodie zu „Fraw Venus" in Rebhun's Suſanna, Musik Nr. 7.

1582. Ambr. Pape (s. z. J. 1575): Nativitas Chriſti, — von der — Menſchwerdung — Chriſti. Der Chor singt hinter allen 5 Akten ein deutsches geistliches Lied. Keine Noten.

1584. Nicod. Frischlin (s. z. J. 1581) *Venus.* Chöre an den Aktschlüssen 1—4. Keine Noten.

1585. Martin Schmidder (Berlin: Das New Morgensfell. Von der Frawen herſchung (Berl. Bibl. Yq. 741): zeigt sich im Übergang zu neuen Formen: Aktschluß 1: Chor oder Rey der Kinder. Aktschluß 2: Chor oder Rhey.

Musik Nr. 20.

Akt 3 und 4 schließen mit einem Epilog des Narren. Aktschluß 5: Chor auff die Melodey oder weiß des 31. Pſalmen „An dich hab ich gehoffet, Herr." (Das Reißner'sche Lied In dich hab ich geh. H. wurde mit der bekannten Melodie zuerst im Babstschen Gesangbuch von 1545 gedruckt. Vergleiche Zahn, Evangelisches Kirchenlied I. S. 455 Nr. 1706).

1586. Aegid. Hunnius, Superintendent in Wittenberg, gest. 1603: *Joseph.* Von demselben: *Ruth.*

1588. Joh. Ment: *Tobias, Comedia nova ad imitationem Plauti et Terentii.* Joh. Sanders, Pfarrer im Peinischen: Von dem anfang.

mittel vnd ende — Johannis des Teuffers. Joh. Stricerius, Pfarrer zu Grobe, gest. 1598: De Düdesche Schlömer — darinne affgemalet — vnd — vormanet werden alle Gades vorgetene wilde, rökeloſe vnd ſekere Minſchen (weitere Ausführung des Homulus, s. z. J. 1540).

1589. Jacob Frischlin, Rektor der Schule zu Waiblingen, Bruder des Nicodemus: Rebecca (Übersetzung des z. J. 1576 genannten Stückes; 1589 ward diese Übersetzung aufgeführt, gedruckt erst 1599). Ebenso Suſanne (s. z. J. 1578). Nicod. Frischlin (s. z. J. 1584): *Helvetiogermani.* Albertus Leoninus, Herr von Grönewoude, gest. zu Utrecht 1612: *Comoedia moralis de reducenda pace.* Cyriacus Spangenberg, evangelischer Geistlicher, gest. zu Straßburg 1604: Von dem cananeiſchen Weiblein.

1590. Thomas Birck, gest. 1629 als Pfarrer im würtembergischen Oberamt Ehingen: *Comoedia.* Darinnen den Gottsvergeſſenen Doppelſpilern zu ewiger Abſchew — die Würffel vnd Karten — auß heiliger Göttlicher Schrifft gründlich erklärt. — Bartholom. Ringwaldt, der bekannte geistliche Dichter; Pfarrer zu Langfeld i. d. Neumark, gest. zwischen 1598—1600: Speculum mundi, — darinne abgebildet, wie vbel an etlichen orten getrewe Prediger (welche die warheit reden) vorhalten werden ꝛc. Cyr. Spangenberg (s. z. J. 1589): Vom Euangelio am Sontage Oculi von dem beſeſſenen, tauben vnd ſtummen Menſchen, Luce am 11. — Derselbe: Vom Euangelio am Sontage Judica Joh. am 8. Cap. — Zacharias Zahn, Pastor zu Avenshausen, gest. nach 1596: Cain vnd Abel. Hinter den Akten 1—4 Chöre. Aktschluß 1: *Canatur Contingat illis.* Aktschluß 2: *Canatur* Wol dem der in Gottes fürchten ſteht (das Luthersche Lied über Ps. 128). Aktschluß 3: *Canatur In te projectus sum ab utero matris meae.* Aktschluß 4: *Canatur* Wol dem der nicht wandelt im raht der Gottloſen. Keine Noten.

Ebenso mit Psalmengesang an den Aktschlüssen ist Zahn's S. Stephanus v. J. 1589 ausgestattet.

1591. Georg Calaminus (Röhrig) gest. als Lehrer zu Linz 1595: *Helis.* Der Chor singt an den Aktschlüssen 1—4 in verschiedenen Metren. Er tritt im Stück aber auch als Mitredender auf.

1591. Joachim Lonemann, Prediger in der Sudenburg bei Magdeburg, seit 1566. Vom reichen Man vnd armen Lazaro. An den Aktschlüssen 1—4 Chöre über biblische Texte in vierzeiligen jambischen Strophen. Keine Noten.

1592. Johann Brummerus »Hoius, Rektor der Lateinischen Schul daselbst«: Tragicomoedia Actapoſtolica. Das iſt: Die Hiſtorie der heiligen Apoſteln Geſchicht. — Nic. Frischlin: *Phasma* (s. z. J. 1580). Chöre in jambischen Dimetern an den Aktschlüssen 1—4. Aktschluß 2: *Preces*

pro magistratu contra anabaptistas. Aktschluß 3: *Pro agnitione veritatis.* Aktschluß 4: *Contra papam et papatum.* Keine Noten.

1592. Melchior Newkirch, Prediger zu Braunschweig, gest. 1597: Stephanus.

1593. Daniel Cramer, Prediger zu Stettin, gest. 1637: »*Plagium, Comoedia de Alberto et Ernesto — surreptis — reductis . . . .*« Ein „Spil des ganzen Buchs Esther" von ungenanntem Verfasser Köln 1593. (Wolfenb. Bibl.)

1594. Georg Calaminus (s. z. J. 1591) *Rodolphottocarus, tragoedia austriaca.* An den Aktschlüssen 1—4 Chöre. Der Chor auch hier als Mitredender. Keine Noten.

1594. Tobias Coberus (Kober damals Studiosus der Medicin zu Görlitz, später Feldarzt der kais. Armee in Ungarn, gest. nach 1607: *Anchises exul — ex — III libro Aeneidos.* An den Aktschlüssen 1, 2 und 4 stehen zwar Chöre in Pentametern oder stichischen sapphischen Zeilen. Man kann aber füglich zweifeln, ob sie nicht blos gesprochen werden sollen.

1595. Christophorus Brockhagius aus Beverungen in Westfalen: *Nymphocomus. Tragicomoedia Ecclesiam nutantis mundi adumbrans.* — Jacob Rulichius, ein Augsburger: Der Kauffman, oder das Gericht (nach Naogeorgus' *Mercator*, s. z. J. 1543). Aktschluß 1: „Zwischen dem Ersten vnd Andern *Actu* mag folgendes Lied mit vier Stimmen gesungen werden, Nach art vnd Melodey, wie man singt, Wolauff gut Gesell vonhinnen: „Was tobet doch die Welte." 8zeilige Strophen. Die Melodie steht bei Böhme, Altdeusches Liederbuch Nr. 260. — Aktschluß 2: Zwischen dem Andern vnd dritten *Actu* mag folgend Lied gesungen werden, Im thon: Venus du vnd dein kind: diß ist der elendst Mann." 6zeilige Strophen. Die Melodie bei Böhme l. c. Nr. 219. — Aktschluß 3: Zwischen dem Dritten vnd vierdten *Actu* mag folgend Lied gesungen werden. Im thon: Als Narcissus." 6zeilige Strophen. — Vierter Aktschluß: Zwischen dem Vierdten vnd fünfften *Actu* mag folgend Lied gesungen werden. Im thon, die schön Atlanta kam." 6zeilige Strophen. — Auch im fünften Akt vor der letzten Scene noch ein Gesang: „Drey oder Vier Engel stehn zusammen vnd singen folgend Lied. Im thon, Nun bin ich einmal frey." 6zeilige Strophen.

1596. Friedr. Dedekind (s. z. J. 1576): Papista conversus, von einem Papisten, der sich zu der rechten warheit beketet ꝛc. — Georg Pondo (Pfund), brandenburgischer Hofmusikus und Domküster in Berlin: Speculum puerorum. — Dem verlornen Sohne fast gleich, von eines Ritters Sohn ꝛc. (gespielt ward das Stück in Berlin schon 1579).

1597. Joann. Jacomotus: *Agrippa ecclesiomastix* (der Ver-

fasser ist vielleicht kein Deutscher), hat Chöre an den Aktschlüssen 1—4 in Anapästen und sapphischen Zeilen. Keine Noten.

1598. Joh. Gassarus (Curae; wohl Hof im Vogtland): *Pomona, — ex fabulis 14 et 15 libri 14 Metamorphoseos — desumpta* Berl. Bibl. X f. 3424).

1599. Caspar Casparius (*Delphis*): *Princeps Auriacus sive Libertas defensa* (Berl. Bibl. X f. 3472.) Chöre an den Aktschlüssen 1—4.

1600. Henricus Knaustius (*Chnustinus*, s. z. J. 1541): *Agapetus, Paedagogiae comedia* (die Vorrede ist aber schon 1570 gezeichnet). Albertus Wichgrevius, gest. als Pfarrer zu Billwerder bei Hamburg 1619: *Cornelius relegatus.*

1602. Matthias Hoë, gest. als Hofprediger zu Dresden 1645: Von dem H. Joseph (nach des Hunnius *Joseph*, s. z. J. 1586). — Ambros. Pape (s. z. J. 1582) Adulterium. Zwo Christl. Spiele vom laster des Ehebruchs — deren Erstes heißt: David Victus et Victor: Chöre, geistl. Lieder an den Aktschlüssen 1—4. Keine Noten. Das Ander Mundi immundities ejusque poena.

1603. Zachar. Poleus, Stadtkanzler zu Frankenstein in Schlesien: von — — Belägerung der Stadt Samaria.

1605. Balthasar Crusius, *Werdensis Misnicus: Exodus, Tragoedia.* Barthold Gadenstedt, gest. als Lehnsbesitzer im Stolbergischen 1633: Tobaeus (nach dem Drama des Schonaeus, s. z. J. 1580). — Ambros. Pape (s. z. J. 1602): Jonas rhythmicus, d. i. der Prophet Jonas. Chöre an den Aktschlüssen 1—4.

1607. Joh. Avianus, gest. als Superintendent zu Eisenberg 1617: *Anonymus, Tragoedia, qua diviti illi epuloni Luc. 16. mendicus Lazarus — — apponitur.* — Georg Mauritius, gest. als Schulmeister zu Nürnberg 1610: Comoedia von Ezechia. — Damian Lindtner: von der Königin Esther und Haman (nach Naogeorgus' *Haman*, s. z. 1543). Die 5 Chöre sind in deutsche Gesänge übertragen.

1607. Andreas Saurius: *Conflagratio Sodomae*, — von — Verderben Sodomae; hat Chöre an allen 5 Aktschlüssen: erster Chor: *pastorum respondens.* Zweiter Chor: *canens duplex* (Chor *Martis* und Chor *pacis*) Hexameter. Dritter und vierter *Chorus canens*; Hexameter. Fünfter Chor: *canens.* Auch im Stück wird von den Handelnden mehrfach gesungen.

1608. Hugo Grotius: *Christus patiens.* An den Aktschlüssen 1—4 Chöre in metrischen Zeilen. Im dritten Akt Wechselgesang zwischen den jüdischen Frauen und Christus. Man kann auch hier zweifeln, ob nicht Sprechchöre gemeint seien.

1608. Joh. Nendorffius, Rektor der lateinischen Schule zu Goslar, gest. 1647: Aſotus, d. i. Com. Vom verlornen Sohn.

1609. Henr. Hirtzwigius, Rektor der Schule zu Frankfurt a. M., gest. nach 1617: *Balsasar, Trag. in qua Vitium ebrietatis et eversio primae Monarchiae introducitur, — ad praesens saeculum accommodata.* Chöre in verschiedenen Metren an allen 5 Aktschlüssen; keine Noten.

1609. Angelius Lohrber (Gabr. Rollenhagen): Amantes amentes, Spiel von der blinden Liebe oder — von der Leffeley.

1610. Nicol. Vernulaeus: *Gorcomiensis sive Fidei exilium.* Chöre an den Aktschlüssen 1—4. 1. *Chorus Batavorum catholicorum in exilium abeuntium. Pueri senioribus mixti* (Stichischer Wechselgesang). 2. *Chor. Gorcomianorum catholicorum* (wechselnde stichische Metren). 3. *Chor. militum Batavorum* (jambische Zeilen). 4. *Chor. Haeresium, ubi etiam inquisitio.*

1612. Pamphilus Münnigsfeind: Nolbruder Curd. Ambr. Pape (s. z. J. 1605). Vom Glück vnd Zuſtand eines rechten Chriſten; hat an den Aktschlüssen 1—4 Chöre, geistliche Lieder, ohne Noten.

1612. Andreas Scharfenecker, Kaplan zu Windsbach a. d. Rednitz: Vom verlornen Sohn.

1613. Hirtzwigius (s. z. J. 1609). *Jesulus, — de nativitate Christi*; hat Chöre an allen 5 Aktschlüssen, der erste ist ein liturgischer Doppelchor, die andern in strophischen Metren. Auch innerhalb der Akte werden als „Soli" Hymnen zur Leier gesungen. Keine Noten.

1614. Martinus Gravius, *Sedinensis Pomeranus, concionator castrensis: Tragoedia nova, in qua in conspectum ponuntur verè Prophetica, Apostolica et Papistica doctrina etc.* — Franciscus Hildesheim, gest. als kurfürstlicher Leibarzt in Berlin: *Vita, comoedia* und *Religio, tragoedia.* Theodor Rhodius in Straßburg: *Colignius.* Aktschluß 1: ein *Chorus* in Strophe, Antistrophe und Epodos getheilt. Aktschluß 2: in Strophe und Antistrophe. Aktschluß 3 stichisch, in Senaren u. s. w. scheint danach nur gesprochen zu sein. Aktschluß 4: wieder Strophe und Antistrophe. Darin macht sich jedenfalls eine Einwirkung der griechischen Tragödie oder des Seneca auf die Bildung der Chorgesänge geltend. Rhodius, ein fruchtbarer Dramatiker, wirkte in Straßburg.

1615. Kaspar Brülovius, gest. als Gymnasiarch zu Straßburg: *Neducadnezar.* Chöre an den Aktschlüssen 1—4; hier haben wir, was in des Saurius *Conflagratio* (s. z. J. 1607) in der Gegenüberstellung von *Chorus respondens* und *Chorus canens* schon angedeutet schien, den bestimmten Beweis dafür, daß um diese Zeit die Chorverse z. Th. wirklich nur gesprochen wurden. Aktschluß 1: *Chorus*

Israelitarum loquens und darauf *Chorus Israelitarum canens* und antistrophisch mit ihm wechselnd *Babyloniorum canens.* Aktschluß 2: *Chorus musicus, quo statua et meretrix Babylonica introducuntur adorandae: Salve regina mundi* (1 Strophe). Innerhalb des dritten Aktes ein *Chorus trium virorum fornace incandente Deum laudantium* und am Schluß des dritten Aktes *Chorus musicus variis instrumentorum generibus regiis adornatus* (1. Strophe). Aktschluß 4: *Chorus partium dierum.* Keine Noten.

1617. Hirtzwigius (s. z. J. 1613): *Lutherus.* Auch in deutscher Bearbeitung 1618 (Berl. Bibl. X f. 4078).

1620. Tobias Kiel: gest. als Pfarrer zu Ballstedt bei Gotha 1627: Davidis aerumnoſum Exilium et glorioſum Effugium: Die beſchwerliche Flucht — Davids ꝛc.

Aus dieser Zusammenstellung ergiebt sich nun also, in welcher Weise die von Reuchlin in den *Progymnasmata* aufgebrachte Sitte der Chorgesänge sich fortpflanzte. Wie er selbst nur die 4 ersten Akte mit Chorgesängen schließt, so daß deren eigentlicher Zweck in der Ausfüllung der Zwischenakte zu bestehen scheint, während dem fünften und letzten Akt nur der Epilog folgt, so bewahrt ein Theil der Dramen bis zu Brülow's *Nebucadnezar* von 1615 herab die gleiche Einrichtung. Andere Dichter geben aber auch dem fünften Akt seinen Abschluß durch einen Chorgesang, theils vor theils nach dem Epilog, so schon 1532 Kolros in seinem Spiel von fünferlei Betrachtniſſen, Macropedius in den *Rebelles* (1535), Betulejus in der Suſanna (1537), in der *Sapientia Salomonis* (1547), Entomius in *Zorobabel* (1539), Naogeorgus in den *Incendia* (1541), im Kaufmann (1541), im *Hamanus* (1543), Ziegler im *Isaac* (1543), Gnaphaeus in der *Hypocrisis* (1544), Schoepper in der *Volupt. et virt. pugna* (1546), Stymmelius in den *Studentes* (1549) u. s. w.

Viel seltener und nur einzeln erscheint auch vor dem ersten Akt gewissermaßen als Ouvertüre ein Chorgesang; auch dies zuerst bei Kolros im Spiel von fünf Betrachtniſſen (1532), bei Betulejus in der *Judith* (1540) und der *Sapientia Salomonis* (1547).

Daß die Chorgesänge nicht als eine stilistische Nothwendigkeit angesehen wurden, geht schon daraus hervor, daß dieselben Dichter bald mit bald ohne Chöre dichten, z. B. Betulejus, Joach. Greff. Rebhun. Hayneccius hatte im lateinischen *Almansor* keine Chöre, dem deutschen (1582) fügt er sie ein. Umgekehrt hatte Ziegler im lateinischen *Isaac* (1544) Chöre, in seiner deutschen Bearbeitung (1544) läßt er sie fort.

Es kann sich aber wohl fragen, ob nicht, auch wenn in den Texten der Dramen keine Chöre enthalten waren, dennoch bei ihren Aufführungen irgend welche passende Chorgesänge eingelegt wurden. So sagt Gart im Joseph (1540) „hie — (d. h. am ersten Aktschluß) — mag gesungen, gepfiffen oder georgelt werden diß nachuolgende oder anders." Auch Narhamer stellt es in seinem Job (1546) frei, ob man die von ihm vorgeschlagenen oder andere passende Chorgesänge benutzen wolle. Ähnlich Rulichius im Kaufmann (1595). In der deutschen Übersetzung des Plautinischen *Stichus* von Freyßleben (1539) steht an den Aktschlüssen überhaupt nur: »Chorus«, ohne daß Worte dazu gegeben würden.

Auch das kann in Frage kommen, ob schon in der ersten Zeit des humanistischen Dramas die Chöre mitunter nicht gesungen, sondern nur gesprochen worden seien.

Im *Christus Xilonicus* von Bartolomaeus (1533), der keine Chöre an den Abschnitten der Handlung hat, treten Chöre der Schüler, der Priester, *Herodionorum*, *Judaeorum*, *Solymidarum* auf, aber als mithandelnde Personen, und wenn sie meistens in kurzen bewegten Versmaßen sprechen, so ist das schon darum kein Beweis dafür, daß sie gesungen seien, weil auch andere Personen des Dramas z. Th. in solchen Versen reden. Auch in der *Progne* des Corrarus (1538) tritt der Chor im Drama selbst als mithandelnd und am Dialog redend theilnehmende Person auf; die nur stichischen Chorpartien an den Aktschlüssen könnten ebenso nur für die Recitation bestimmt sein. Auch bei des Thylesius *Imber aureus* (1546) könnte man an blos gesprochene Chöre denken. Im *Daniel* des Mart. Balticus (1558) hält Akt 2 Scene 4 ein Chor einen Monolog in Senaren, der doch ohne Zweifel nur gesprochen ist, während hier der Chor, Akt 3 Scene 1 und Akt 4 Scene 1 in jambischen Dimetern singt. Es erklärt sich durch diese Sitte recitirender Chöre, daß Saurius in der *Conflagratio Sodomae* (1607) seinen Chor als *Chorus canens* bezeichnet und Spangenberg in seiner Übersetzung (1603) von Naogeorgus' *Hieremias* über die Gesänge setzt: »der singende Chor«, denn das setzt doch offenbar einen sprechenden Chor voraus. Einen solchen wird man z. B. in des Crusius *Exodus* (1605), in Avian's *Lazarus mendicus* (1607), Grotius' *Christus patiens* (1608) anzunehmen haben und in Brülow's *Nebucadnezar* geht am ersten Aktschluß dem *Chorus canens* ein *Chorus Israelitarum loquens* vorauf.

Der Inhalt der Chorgesänge schließt sich in allgemeinen Betrachtungen an den vorhergehenden Akt an. Ein einzelnes Beispiel der unter dem Gesange fortgehenden Handlung bietet des Macropedius *Lazarus mendicus* (1541), in dessen viertem Zwischenakt man unter

Chorgesang auf der Bühne den Lazarus sterben sieht. Der Gesang erscheint hier als ein Ausdruck der Empfindungen und Gedanken des Sterbenden.

Vereinzelte Beispiele, daß auch die Zuschauer, fast wie die Gemeinde im Gottesdienst, mit eingreifen, indem sie geistliche Lieder singen, bieten Greff's Lazarus (1545) und Narhamer's Job (1546).

Was die Form der lateinischen Chorgesänge betrifft, so verwendete man ursprünglich dafür horatianische und andre Strophenformen: beliebt sind auch vierzeilige Strophen in jambischen Dimetern, öfters gereimt. Daneben erscheinen stichisch gebrauchte Metren: Reihen von Anapästen, sapphischen Zeilen, Glykoneen, jambischen und trochäischen Dimetern, Trimetern u. s. w. In Fällen der letzten Art liegt es immer nahe, an einen *Chorus loquens* zu denken. Ein Versuch, den Chor nach antikem Vorbild in Strophe und Antistrophe zu gestalten, ist mir erst spät und nur vereinzelt begegnet: in dem *Colingnius* des Rhodius (1614).

In den deutschen Dramen, die ja überwiegend Übersetzungen lateinischer sind, bleiben Versuche, die antiken Metren silbenzählend nachzuahmen, doch nur vereinzelt. So bildet Kolros in den fünferlei Betrachtniſſen (1532) gereimte „teutſche Sapphica"; ebenso Betulejus in der Suſanne (1532), im Daniel (1535), im Beel (1539) und in der Judith (1539). Auch Chryseus ahmt in seiner Übersetzung von Naogeorgus' Haman (1546) die antiken Metren nach. Im Allgemeinen sind die Chorgesänge der deutschen Dramen in Form und Ton der geistlichen oder der Hoflieder des 16. Jahrhunderts gedichtet. Zum guten Theil sind sie, wie auch die lateinischen Chöre, Psalmenlieder, die unmittelbar in kirchlichen Gebrauch übergehen könnten.

Ich habe oben auf den interessanten Versuch des Hayneccius aufmerksam gemacht, den Chor in seinem Almanſor (1582) nach antikem Vorbild sich auch rhythmisch und im Tanzschritt bewegen zu lassen. Dies lag ja so nah, daß wir uns wundern müßten, wenn die humanistischen Dichter nicht darauf gefallen wären. In der That läßt schon Celtis in seinem *ludus Dianae* (1501) die Chöre der Nymphen und der Bacchanten tanzen und ohne Zweifel ist dies oft geschehen, wofür es auch nicht an bestimmtem Anhalt fehlt. Wo die Musik z. B. eine sogenante *proportio* und damit die übliche Form der Tanzlieder des 16. Jahrhunderts zeigt, wie in Rebhun's Suſanna (1536) oder Rollenhagen's Tobias (1576), liegt die Vermuthung nahe, daß solche Chöre tanzend gesungen worden sind. In Barthol. Krüger's Spiel „von den pewriſchen Richtern" (1580; herausgegeben von Bolte 1884) singen die Teufel 2 vierstimmige Gesänge; der zweite hat eine *proportio* und dazu wird die Anweisung gegeben: „Da ſingen ſie vnd

wenn der Trippel" (Tripeltakt, *proportio*) „kompt, ſpringen und tanzen ſie vnd vnter dem andern Geſang gehen ſie mehlig, allzeit eins vmbs ander, vnd faren letzlich mit dem Schultzen vnd Münch in die Helle." Der Tanz wird gegangen, geschritten, der Nachtanz wird gesprungen; daher heißt es, „ſie ſpringen vnd tantzen" (tanzen springend). Schon in der Ausgabe der *Progymnasmata* von 1523 erscheint am Schluß des zweiten Chorgesanges eine solche *proportio* (Musik Nr. 1 a).

Die Vermuthung des Tanzens liegt aber auch dann nahe, wenn die Gesänge als Reien, also als Lieder zu Tänzen von bestimmter Form bezeichnet werden, wie in Naogeorgus' Kaufmann (1541) und Schmidder's Morgens Fell (1585).

Auf die Musik komme ich unten zurück.

Von einer gesonderten Aufzählung derjenigen Dramen, lateinischer wie deutscher, aus dem Umkreise des eigentlichen humanistischen Schuldramas, welche keine Chöre an den Aktschlüssen haben, durfte ich absehen. Sie ergeben sich ja aus dem obigen Verzeichniß von selbst. Im Vorbeigehen sei bemerkt, daß Hans Sachs, der sich natürlich vom deutschen humanistischen Drama zu Nachbildungen anregen ließ, in der großen Menge seiner Tragödien und Komödien nirgends Chöre an den Aktschlüssen hat. Auch sein Henno von 1531, welcher dem Prototyp der ganzen Gattung, den Reuchlinschen *Progymnasmata* nachgedichtet ist, hat keine Chöre. Das Kompositionsmoment der Eintheilung in 5 Akte, mit dem die Chöre doch immerhin eng zusammenhängen, begriff Hans Sachs seinem eigentlichen Wesen nach noch weniger als die große Menge der humanistischen Dichter selbst. Auch die romantischen Dramen anderer Dichter, welche sich dem von Hans Sachs zuerst eingeschlagenen Weg in der Dramatisierung von Novellenstoffen anschließen, kennen keine Chöre; z. B. die um 1550 gedruckten Komödien Lucretia (Berl. Bibl. Yp. 7791) und Gryſel (Wolfenb. Bibl.) oder die Dramen des Mart. Montanus „Von einem graven" und „Der vntrew Knecht" (ebenfalls circa 1550. Berl. Bibl. Yp. 9551. 9546) oder des Hieron. Linck Spiel vom „Ritter Julianus" 1564. Berl. Bibl. Yp. 9861). In diesen Dramen des Hans Sachs und seiner Nachfolger haben wir eben überhaupt die Anfänge einer neuen Richtung vor uns, die freilich dann in Deutschland nicht mehr zur Reife gedeihen sollte. Auch die Dramen des Herzogs Heinrich Julius von Braunschweig, die bereits unter dem Einfluß der englischen Komödianten stehen, haben keine Chorgesänge mehr.

Manche der humanistischen Dramen, welche der Chöre an den Aktschlüssen entbehren, verwenden gleichwohl innerhalb der Akte Chorgesänge oder Lieder. So wird in Joachim Greff's kurzem Spiel „Mundus" oder von der welt art (1537), welches überhaupt nicht in

Akte eingetheilt ist, ein vierstimmiges Lied gesungen „Die welt die hat ein thummen mut." Melodie und Text sind andere als die des gleich anhebenden Liedes bei Böhme, Altd. Liederbuch Nr. 82. Eine Abschrift danke ich Dr. Bolte's Güte.

Musik Nr. 21.

Die Melodie liegt im Tenor. Der Satz ist durchweg *nota contra notam*, d. h. nach Art der metrischen Musik akkordisch. Darum theile ich die Musik hier mit; es ist dies ein sehr frühes Beispiel für solche Behandlung eines deutschen Liedes. Im Spiel „von der Geburt unsers Herrn Jesu Christi" von Henr. Chnustinus (1541) singen im dritten Akt Engelchöre erst ein lateinisches Gloria, dann deutsch. „Des mus im Himel ehr vnd preiß". In der Ausgabe von Friedländer ist die Musik mitgetheilt. — Im „Concilium zu Trent" (1545) werden (nach Holstein's Angabe) zum Spott »papistische Gesänge« gesungen und am Schluß werden die Zuschauer aufgefordert „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" anzustimmen. — In Ostermincher's Beel (c. 1547) einer Übersetzung von des Betulejus gleichnamigem Drama wird im ersten Akt ein *Cantus sacerdotum* in jambischen Dimetern und ein anderer in sapphischen Strophen gesungen — In Ziegler's *Nomothesia* (circa 1547) heißt es zu einem strophischen Lied im vierten Akt: *Populus Israel cantat saltans.* — In Hoppenrodt's „Gülden Kalb" (1563) fordert Aaron am Schluß des ersten Aktes auf zu singen: *Cantilena in tono* Von Himmel hoch, *cui potest applicari saltatio:* „Nun laßt vns alle frölich sein", 10 Strophen, deren 5 letzte den Springreien bilden. Und am Schluß des Ganzen vor dem Epilog des Herolds: *Ad gratiarum actionem debet cani Te deum laudamus vel alius psalmus.* — In Römolt's „Laster der Hoffart" (1564) gehören zu den handelnden Personen drei *Cantores*, welche mehrfach liturgische (biblische) Texte singen. — In Böniche's „Hirtenamt" (1565) wird im zweiten Akt von den Buhlerinnen und Teufeln ein Lied vierstimmig gesungen und am Schluß singen die Engel dreistimmig als *Gloria:* „Wir singen dank lob ehr vnd preis."

In einzelnen Fällen begegnet man einer musikalischen Anweisung, aus der hervorgeht, daß die Aufführung des Dramas in der Kirche gedacht wird. So heißt es in Agricola's „Tragedia von Johannes Huß" (1537) am Schluß des zweiten Aktes: „Weil solchs alles geschehen, sollen alle Cardinal vnd jederman von dem Pallast gehen, Mitler zeit spielt der auff der Orgel". — Ebenso am vierten Aktschluß, indem Alle hinausgehen: „Mitler zeit schlecht der auff der Orgel. So solchs volendet, komen sie allesampt wider".

Diese letzten Dramen führen uns nun aber zu einer andern Gruppe von chorlosen Dramen hinüber, in denen die Frage der mu-

sikalischen Ausstattung überhaupt in anderen Formen behandelt wird. Die Sache geht aus von den ältesten schweizerischen Dramen, welche vom eigentlichen humanistischen Drama unabhängig, wenn auch nicht unbeeinflußt waren. Sie greift aber später auf das humanistische Drama hinüber und ist endlich zur allgemeinen und bis heute herab bleibenden Gewohnheit geworden.

Die Spiele der Schweizer Nic. Manuel, Jacob Ruoff, Valentin Boltz, Hans Rudolf Manuel, Jak. Funckelin, Hans Rüte, Joß Murer und Joh. Rasser, ebenso das alte Tellenspiel und die Solothurner Tragödie Johannis des heil. Vorläuffers, alle ohne Chorgesänge, z. Th. auch ohne Akttheilung, zeigen sämmtlich die gleiche Einrichtung: sie sind mit Instrumentalmusik ausgestattet, die bald in die Handlung selbst eingreift, bald die Abschnitte der Handlung bezeichnet, oder wo diese in Akte getheilt ist, die Zwischenakte ausfüllt. In Ruoff's Etter Heini (1538) wird an den 5 Aktschlüssen »*Musica*« angeordnet; ebenso ist an vielen Stellen seines Spiels vom „Iyden vnſers Herren" (1545) und in seinem „Wilhelm Thell" *Musica* vorgeschrieben, im Thell z. B. auch vor den Akten 1 und 2, wie nach den Akten 3 und 4. Die gleiche Einrichtung zeigt sein „Adam vnd Eva" (1550). Hier spielt z. B. die Musik, ehe Gott zu reden anhebt und bei dem Gastmal am Schluß des Stückes „hofierend (d. h. spielen auf) die Spilliit." Ähnlich wie hier die Instrumentalmusik, wird dann gelegentlich auch ein Gesang verwendet. In Val. Boltz' Tragicomödia von St. Pauls beferung heißt es im ersten Akt: „Jetzt ſchryb der kantzler den brieff (es tritt also eine kurze Unterbrechung der Handlung ein) do zwiſchen ſingendt die *cantores*. Nach dem gſang ſpricht der Hochprieſter." Im zweiten Akt: „Jetzt gat der obriſt Biſchof zhof vnd das gantz Concilium ſtadt vff, gadt auch in ſin Tabernakel. Vnd ſingt man, vnd orglet hie zwiſchen ſo lang, biß ſich Saulus mit ſynen Räten gſetzt hat, alßdann drittet deß biſchoffs bott herfür vnd ſpricht." Weiterhin im zweiten Akt: „Nach dem ſingend die *Cantores*: Mitten wir jim leben ſindt." Weiterhin: „Jetz bloßt der Trommeter vnd ſchlecht man drummen vnd ziehen daher in der ordnung vff Damaſco zu." Dann während sich Saulus umkleidet, wieder »*Cantores*«. Im dritten Akt: „Cantores ſingendt; Kum helger geiſt: oder *veni creator spiritus*«. — Im vierten Akt mehrfach »*Cantores*«, z. B. „Cantores. Der torecht ſpricht es iſt kein Gott." Und im fünften Akt: „Jetz ziehendt die fünd vnd kriegßvolck gruſamlich da haruff den platz ſampt dem Landuogt mitt trümmen vnd pfyffen." Am Schluß: „Die Trummeter fahend an bloſen, vnd wann ſy vffhören, ſo ſpricht der letzt Herold." (d. h. der Epilog.)

In Hans Rudolf Manuels „Faſtnachtſpil darinn der edel wyn von der Trunckne rott beklagt wird" (1548) werden mehrfach „Muſica" oder

„Pfyffen" angeordnet und unter dem Köpfen der Narren, welches den Schlußeffekt bildet, wird das „Britſchenlied" gesungen.

Ähnlich auch im Solothurner Spiel von Johannes d. T. (1549) überall, z. B. auch als Ouvertüre einleitend *Musica*, z. Th. auch Gesang, z. B. unter der Erscheinung des heiligen Geistes bei der Taufe Christi: »*Musica: Vox de coelis sonuit etc.*« oder im zweiten Akt: „Muſica mit ſingen, Trümmeten pfyffen ꝛc." — In Funckelin's „Trag. von d. rychen Mann" (1550) folgende Spielanweisungen an den ersten 3 Aktschlüssen: Akt 1 (schließt mit dem Anfang des Gastmals beim reichen Mann): „Nu bloßt man vber Tiſch vnd ſetzt ſich dieweil yedermann« (die Handlung geht also im stummen Spiel fort). Akt 2: „Nu hoffiert man aber vor deß Rychen mannes Tiſch. Hieher gehört das klein Spyl, ſo dem Rychen Mann diewyl er ißt, inn hoffierungswyß vber Tiſch geſpilt worden iſt." — Dies „kleine Spiel", am Schluß des Hauptstückes gedruckt, ist ein „Strytt Veneris vnd Palladis"; wir haben schon hier also ein Beispiel der später bei den englischen Komödianten und ihren Nachfolgern beliebten Einfügung eines Zwischenspiels zwischen den Akten. Nach Akt 3 wird dann „aber eins hoffiert vor deß Rychen mannes Tiſch."

Hans Rüte's Goliath (1555) ist in 2 Tage getheilt, übrigens ohne Akttheilung. Am Schluß des ersten Tages wird ein „Chorus, Trurig gſang" vorgeschrieben, ohne daß Worte dazu gegeben sind. — Jos Murer hat in den mir zu Gesicht gekommenen Dramen „Belägerung Babylon" (1599) Abſalon (1565) Zorobabel (1575) Scipio Africanus sowohl innerhalb der Akte als regelmäßig an den Aktschlüssen „Muſica" und ebenso Rasser in der Komödie „Vom König der ſeinem Sohn Hochzeit macht" (1574) an den Aktschlüssen „Muſica" oder „Saitenſpiel".

Man muß sich an einen wichtigen Unterschied zwischen den Schweizerdramen und den humanistischen erinnern, um den äußeren Anlaß zu dieser abweichenden Art und Weise zu erkennen. Das humanistische Drama war für die Aufführung durch Schüler bestimmt und blieb es stets. Den Schulen stand aber stets ein Gesangchor zu Gebot und dieser Gesangchor war zugleich der Kirchenchor in der betreffenden Gemeinde. Grade für den Vortrag kirchlicher Musik und geistlicher Lieder war er also auf's Beste ausgerüstet. Die Schweizer Spiele dagegen wurden durch die Bürger der Städte Bern, Zürich, Basel, Solothurn u. s. w. dargestellt. Ein geschulter Chor war in deren Mitte nicht immer vorauszusetzen. Wohl aber konnten sie die umherziehenden Spielleute verwenden und auch die Stadt mochte ihnen ihre Stadtpfeifer u. s. w. gern zur Verfügung stellen. Von den Schweizern aus verbreitete sich die Sitte. Zwar bei dem ersten mir begegneten Beispiel der Eſther von Andr. Pfeilschmidt in Dresden (1555) ist zu beachten, daß der Verfasser kein

Humanist, sondern ein Buchbinder und Pfeifer war, dem also die „Musica", mit der er seine Zwischenakte ausfüllt, nahe lag, und der Tobias des Thomas Schmid (1578) ward nicht von Schülern, sondern von den Speierer Bürgern gespielt. Das Stück ist in 25 Actus (eigentlich Scenen) getheilt; dem ersten voran geht eine *Musica* und an jedem Aktschluß wird entweder gesungen, wobei aber nirgends Worte oder bestimmte Gesänge vorgeschrieben sind, oder „Musica" oder „die Instrument gehört, oder auch georgelt, oder es blossen die Trommeten." Reypchius (Pfarrer zu Lindelfingen) verbindet in seinem Spiel von den 7 Weisen (ohne Akttheilung, 1558) Gesang und Musik: nachdem die 7 Weisen gesprochen haben, folgt: „Chorus, Nun welche die ihr hoffnung gar." Gleich darauf: „Hie singen die Schlemmer": Wo soll ich mich hinkehren, Ich thummes brüderlein (Böhme, Altd. Liederbuch Nr. 358). Danach folgt ein Gastmahl und man macht ein „hoffrecht mit trummen vnd pfeiffen". Vor dem Epilog dann noch „Chorus. Wir danken Gott von hertzen." — Lucas Mai, damals Schulmeister zu Schleusingen, ordnet in seiner Komödie „Von der wunderbarl. vereinigung Göttlicher gerechtigkeit vnd barmhertzigkeit" (1561) am zweiten Aktschluß, indem die Dreieinigkeit den Thron besteigt, an: *Potest, dum omnia parantur, adhiberi musica, sed quae loco et actioni conveniat* und am vierten Aktschluß, indem eine geheime Berathung der Trinität eintritt, wieder: *Interim musica adhibeatur sed actioni conveniens.* — Eigenthümlich und sinnvoll ist die Verwendung der Musik in dem „irrisch Pilgerer" des Heros, Schulmeister zu Roth a. d. Rednitz (1562). Schon vor dem Auftreten des *Praecursor*, also als Ouvertüre des Ganzen singt ein schwarz gekleideter Knabe zur „beweinung menschlichs Lebens" ein „klagliedt": Jamer not vnd herzenleid. (Die einstimmige Melodie wird mitgetheilt.) Unter den Anzeichen eines nachfolgenden Mordes singt der Knabe „das todtengsang"; er wiederholt diese Warnung nochmals, nun sollen, um sie zu übertäuben, „die Spilleut ein fröhlichkeit machen". — Reich mit Musik von aller Art ist des Colmarer Schulmeisters Meynbrunn Johannes (1573) ausgestattet. Während Christus in den Jordan steigt und öfters wenn er auftritt oder abgeht, erklingt »*Musica*«. Unter Johannes Taufgebet: »*Musica Vox de coelis sonuit*« (also gesungen). Bei Herodes Umzug *Musica;* anderwärts „trommelet man". Beim Gastmal des Herodes »*Musica* mit andern gesengen vnd allerley Seytenspil" u. s. w. Wenn es endlich in Pape's *Monomachia Davidis* (deutsch nach Schöpper's Drama) an den 4 ersten Aktschlüssen heißt: 1. *Canitur tibiis.* 2. *Hic exerceri potest musica.* 3. *Canitur tibiis.* 4. *Musica item hic exerceri potest;* oder wenn in dem Johannes des Braunschweiger Sanders (1588) in der Esther (Köln 1593) im Tobaeus des Wernigeroders Gadenstedt an den Aktschlüssen

überall „musiciert" wird, so sehen wir, wie allmählich aus einer Vereinigung der humanistischen Chorgesänge an den Aktschlüssen mit der Schweizerischen Musik diejenige Übung erwuchs, welche als Zwischenaktmusik bis heute fortlebt. Sahen wir doch auch schon in einleitendem Chorgesang eine Analogie zur Ouvertüre entstehen. Die wirkliche Ouvertüre ist doch aber wohl auf die *Sinfonia* der ersten Oper zurückzuführen; denn da Marco da Gagliano's Daphne eine solche *Sinfonia* hatte (vergleiche Bd. V S. 433 dieser Ztschr.) wird sie auch seinem Vorbild, der Corsi-Perischen Daphne nicht gefehlt haben.

Ich komme nun zum Schluß noch einmal auf die Musik der Chöre und damit auf die im Eingang angeregte Frage zurück. Es wird nur weniger Bemerkungen bedürfen, um das dafür gewonnene Ergebniß festzustellen.

Schon in dem *Ludus Dianae* von Konrad Celtis sehen wir einen ersten Versuch metrisch gemessener Musik zum antiken Versmaß. Sobald dann 1507 die erste Odensammlung dieser Art erschienen war, setzt sich im lateinischen Drama diese Behandlungsweise der Chormusik verbunden mit akkordischer Bindung der Stimmen fest. Leider theilt nur eine kleine Zahl von Drucken die Musik zu den Chören mit, aber die wenigen Beispiele beweisen unzweifelhaft, daß die Sache sich allgemein verbreitete und daß sie bis zum Ausgang des Jahrhunderts in Übung blieb. Schon 1515 wendet Chelidonius sich ihr zu, Hegendorf 1520 noch nicht, auch in den Niederlanden war sie 1539, als Macropedius seine *Andrisca* herausgab, noch nicht durchgedrungen. Aber gerade Macropedius, der hervorragendste und erfolgreichste dieser Gruppe von Dramatikern, versah dann seit 1552 alle Chöre seiner zahlreichen Dramen mit metrischen Melodien. Das gleiche that 1565 der Herausgeber des *Philargyrus* von Dasypodius. Der Almansor des Hayneccius von 1582 giebt ein Beispiel mehrstimmiger metrischer Gesänge aus dieser späteren Zeit. Die wenigen Beispiele ziehen zugleich geographische Linien von Wien bis in die Niederlande, von der Schweiz bis Sachsen. Wenn wir nun weiter unter den, übrigens in deutschen Strophen gedichteten Chorliedern der deutschen Dramen auch Versuche von Nachbildungen antiker Metren finden, wie bei Kolros 1532, Betulejus (Beel und Judith 1539) Chryseus (1546) oder in Rollenhagen's Tobias (1576), so liegt die Vermuthung nahe, daß auch auf diese „Deutsche Sapphica" u. s. w. das System der metrischen Musik angewendet wurde; ja sie ist geradezu unabweisbar, denn diese blos silbenzählenden gänzlich unlesbaren

Zeilen können nur durch solche Musik einen Sinn bekommen. Das einzige Beispiel, in dem sich bisher für solche Verse Noten gefunden haben, bestätigt denn auch diese Voraussetzung, nämlich das *genus Phalaecium* in Rollenhagen's Tobias, welches in metrischer Musik mitten zwischen Chorgesängen gewöhnlichen musikalischen Baues steht.

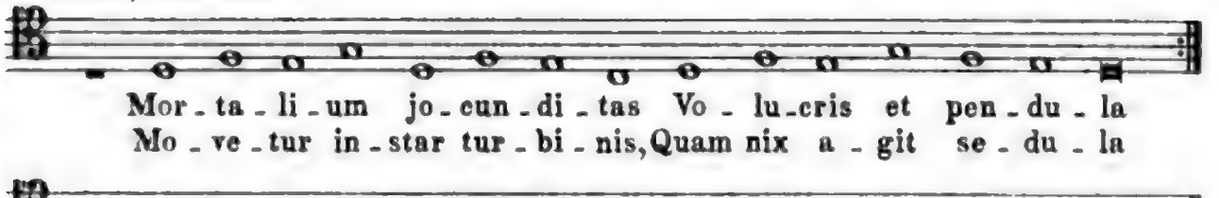
Wie sehr diese metrischen Melodien unter den Musikern um 1550 Beachtung fanden, beweist (außer den wiederholten Ausgaben der Odenkompositionen von Tritonius, Senfl u. s. w.) der Umstand, daß der große Theoretiker Glarean in dem Abschnitt seines Dodekachords, welcher von der Melodiebildung in den verschiedenen Tönen handelt, die sämmtlichen zahlreichen Beispiele in dieser Art schreibt. Indem nun also der Gesang dieser Gattung über ganz Deutschland an den gelehrten Schulen geübt ward, mußte er mit Nothwendigkeit auch eine Hauptklasse der Fachmusiker in seine Kreise ziehen, nämlich die Kantoren, in deren Hand ja die Schülerchöre standen. Es kann daher auch nicht mehr Wunder nehmen, wenn durch die Vermittelung eben dieser Kantoren und ihrer Chöre eine Einwirkung der Eigenarten dieser metrischen Gesänge auf die Kirchenmusik stattfand. Eine solche Einwirkung darf man also auch wohl mit Recht in Betreff der dem Akkordischen zuneigenden einfacheren Polyphonie annehmen, wie sie uns in den nicht metrischen deutschen Chören unserer Dramen bestimmt und schon sehr früh entgegentritt und wie sie gegen Ende des Jahrhunderts den ganzen evangelisch kirchlichen Chorgesang ergreift.

Sollten nun aber Musik und antike Metrik sich auf die Dauer mit einander vertragen, so mußte ein Ausgleich zwischen ihnen gefunden werden. Denn die antiken Verse, so wie man sie damals und noch bis an unsere Zeit herunter begriff, boten einen beständigen Wechsel zwischen geradem und ungradem Takt, der sich dem musikalischen Rhythmus nicht fügte. Zu heben war er äußerlich sehr leicht; durch geringe Änderungen des Verhältnisses zwischen den Längen und Kürzen der Metrik entstanden ja Rhythmen, wie sie der Musik völlig geläufig waren. Gewiß lag vorurtheilslosen Philologen schon damals der Gedanke so nahe wie er uns heute liegt, daß ein wirklich unverträglicher Gegensatz zwischen musikalischem und metrischem Rhythmus nicht denkbar sei, weil beide am letzten Ende aus derselben Wurzel eines dem Menschen eingeborenen Gesetzes hervorfließen, ja ursprünglich in ungetrennter Einheit hervorfließen und daß ebensowenig ein wirklicher Gegensatz rhythmischer Grundempfindung zwischen dem antiken und dem modernen Menschen glaubhaft sei. Macropedius ist in der That dieser Einsicht

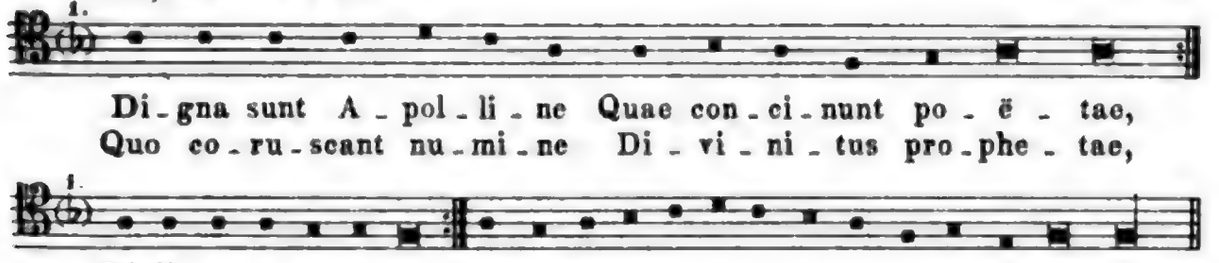
gefolgt und hat seine metrischen Melodien danach gestaltet. Er schlug dabei allerdings z. Th. einen irrigen Weg ein, indem er die dreizeitigen Rhythmen der Trochäen und Jamben, wo sie in Verbindung mit Daktylen, Spondeen u. s. w. auftraten, in vierzeitige änderte. Der irrationale Spondeus, welcher im Wechsel gleichwerthig mit ihnen auftritt, gab ihm dazu ein scheinbares Recht. Heute, nachdem endlich der Schlüssel des Räthsels wieder aufgefunden ist, wissen wir, daß gerade in diesen Fällen vielmehr die scheinbar vierzeitigen Rhythmen der irrationalen Spondeen, der Daktylen u. s. w. als dreizeitige zu behandeln gewesen wären. Jedenfalls aber verdient der Scharfsinn des alten niederländischen Philologen auch hierin alle Achtung.

I.
Reuchlin's Scenica progymnasmata.

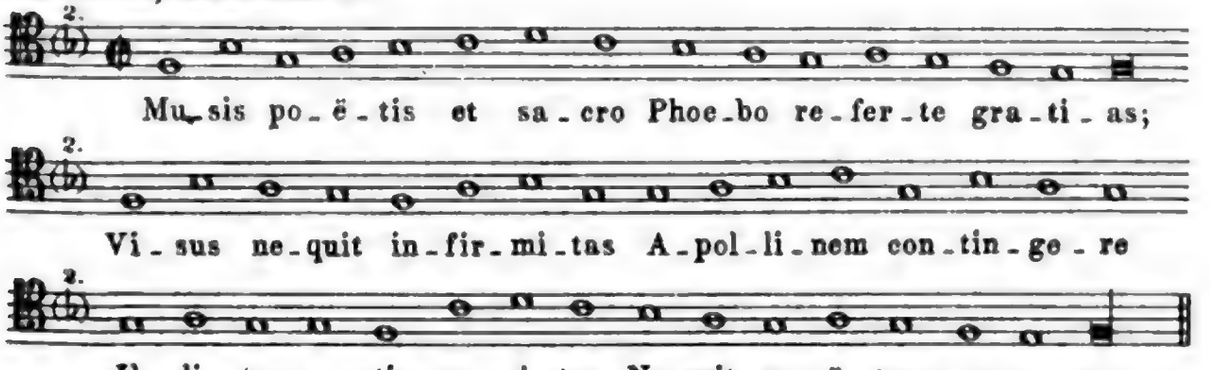
I. Chor, Actschluss 1. Edit. princ. v. 1498.



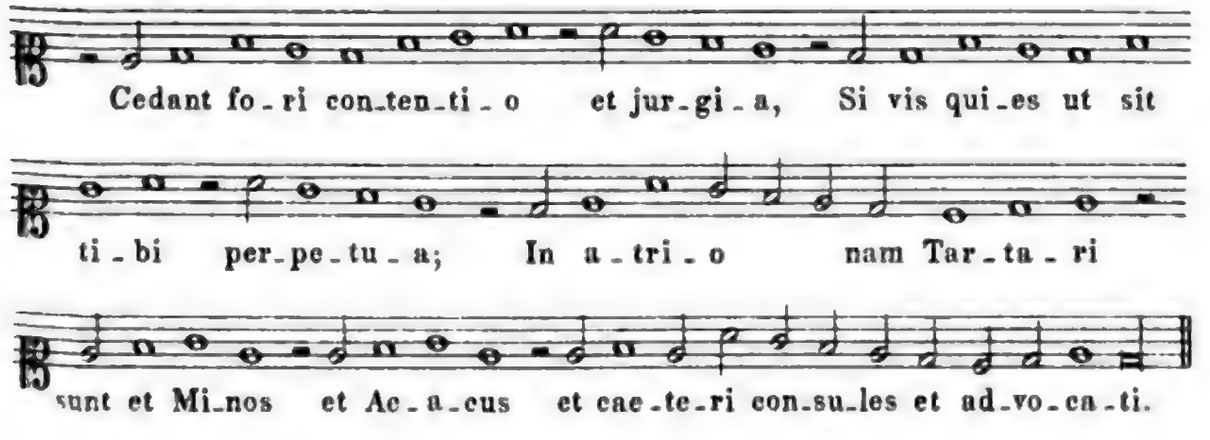
II. Chor, Actschluss 2.



III. Chor, Actschluss 3.



IV. Chor, Actschluss 4.



1. Das Vorzeichen ♭ fehlt.
2. Das Vorzeichen ♭ fehlt.

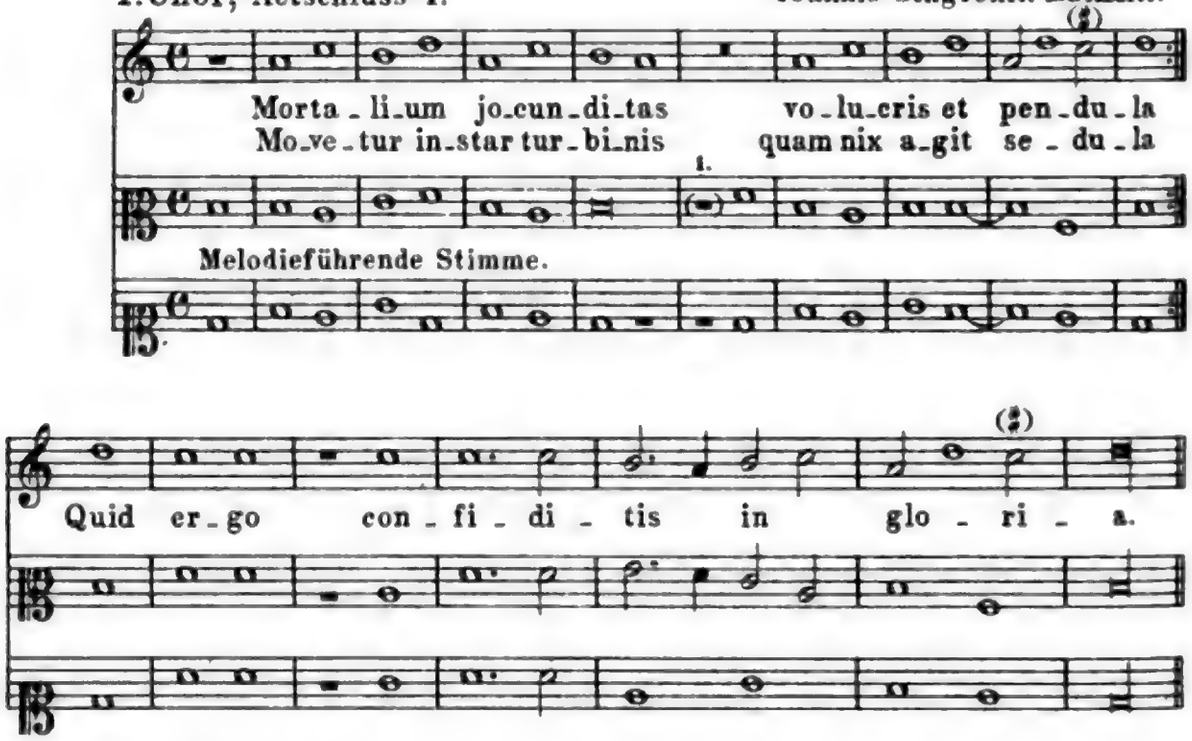
Digitized by Google

Nr. 1a.

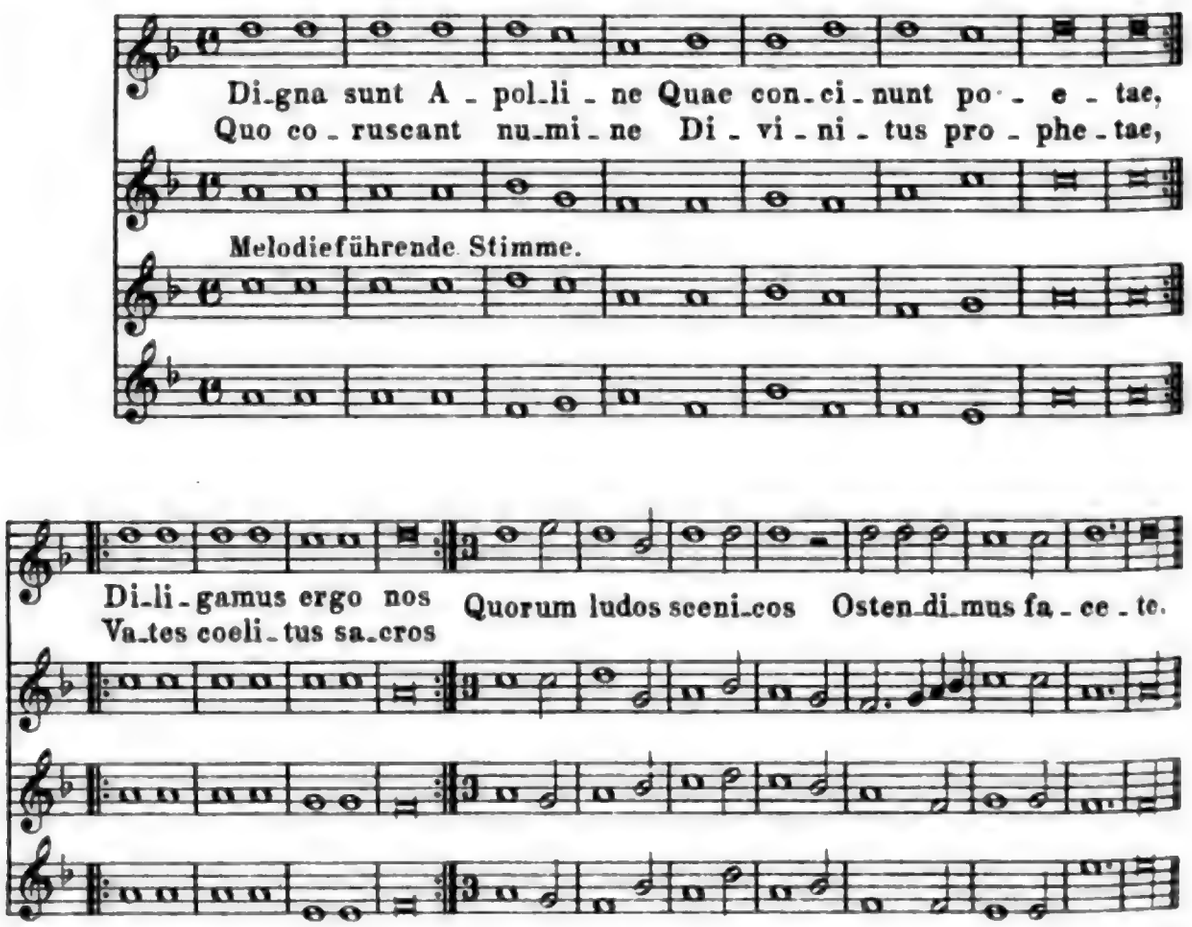
Reuchlin's Progymnasmata. (1497)

Viennae Pannoniae in aedibus Joannis Singrenii. MDXXIII.

I. Chor, Actschluss 1.



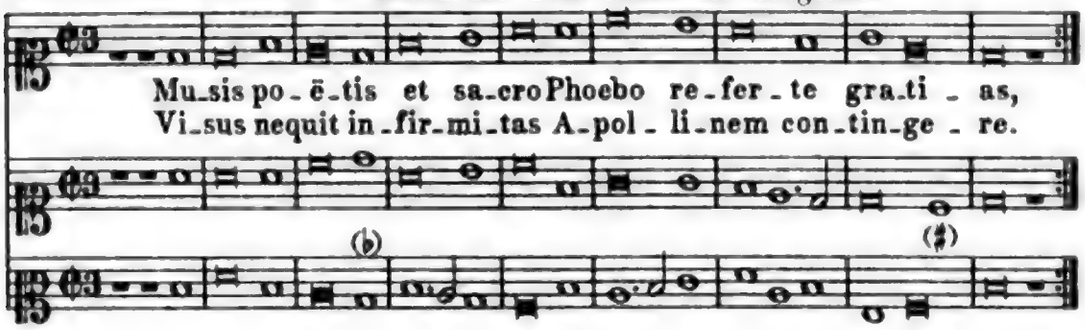
II. Chor, Actschluss 2.

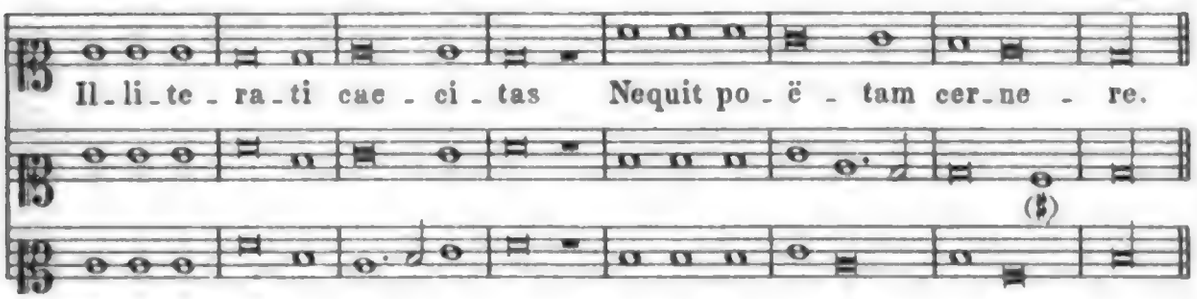


1. Die Pause fehlt.

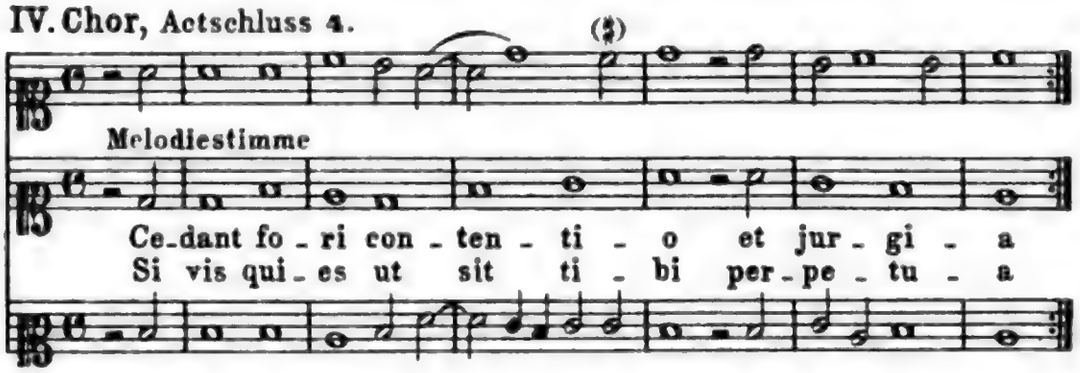
Digitized by Google

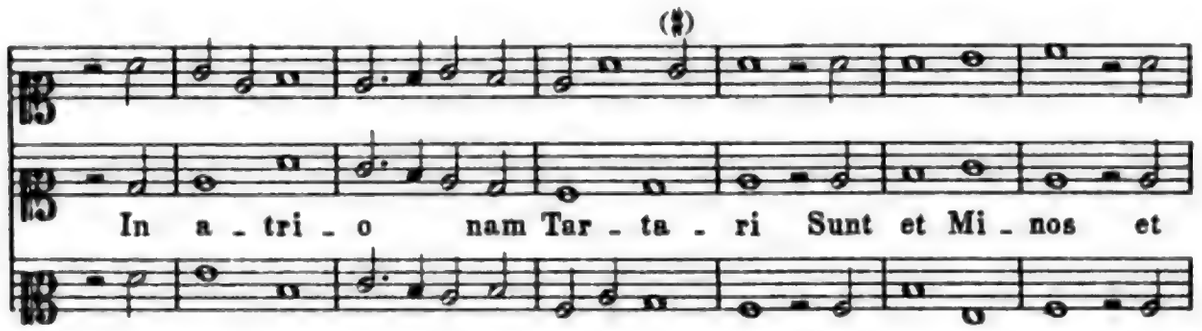
III. Chor, Actschluss 3. Die Melodie in der Oberstimme, gebildet aus der Melod. des 4ten Chors des Originals.





IV. Chor, Actschluss 4.

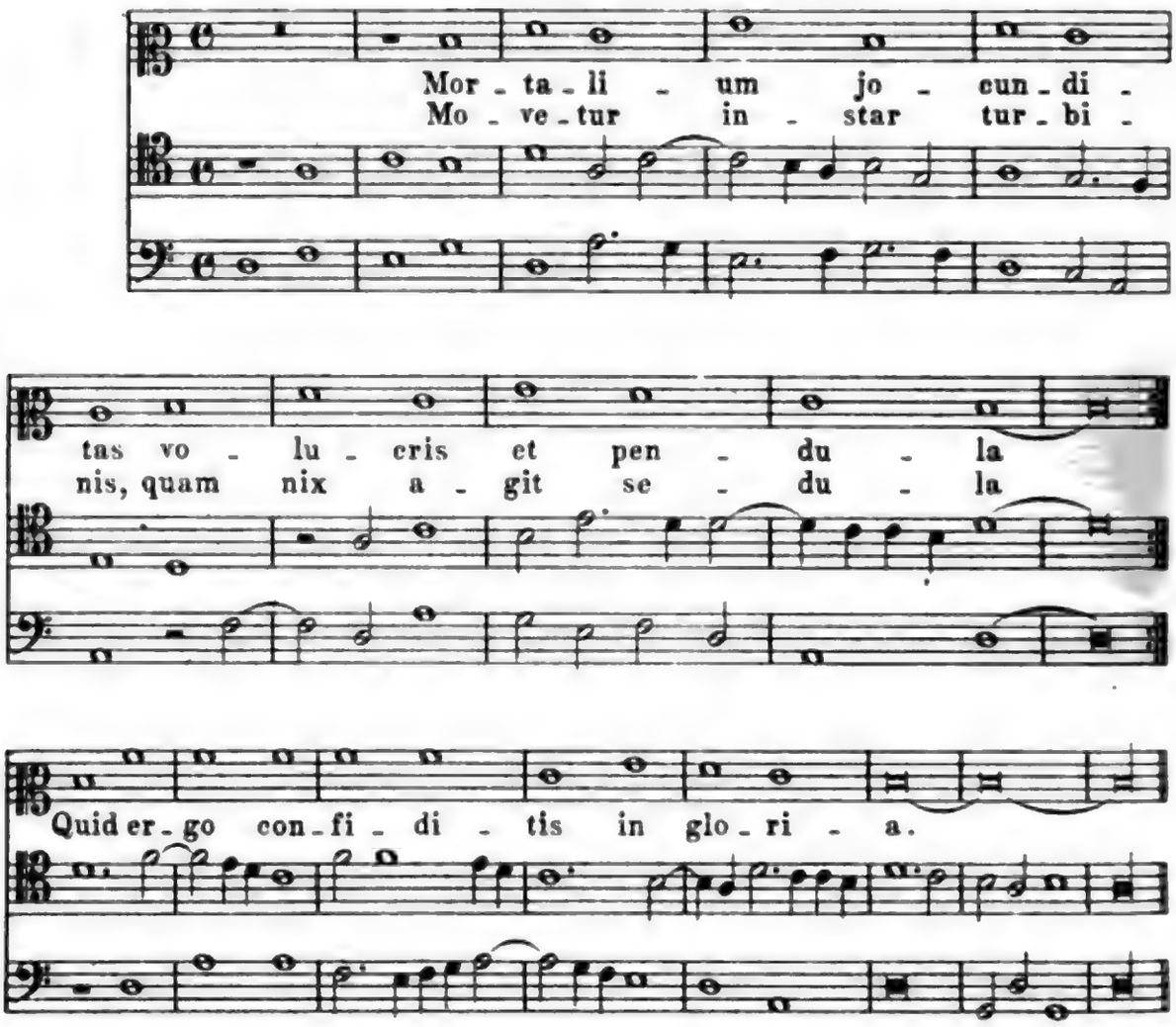




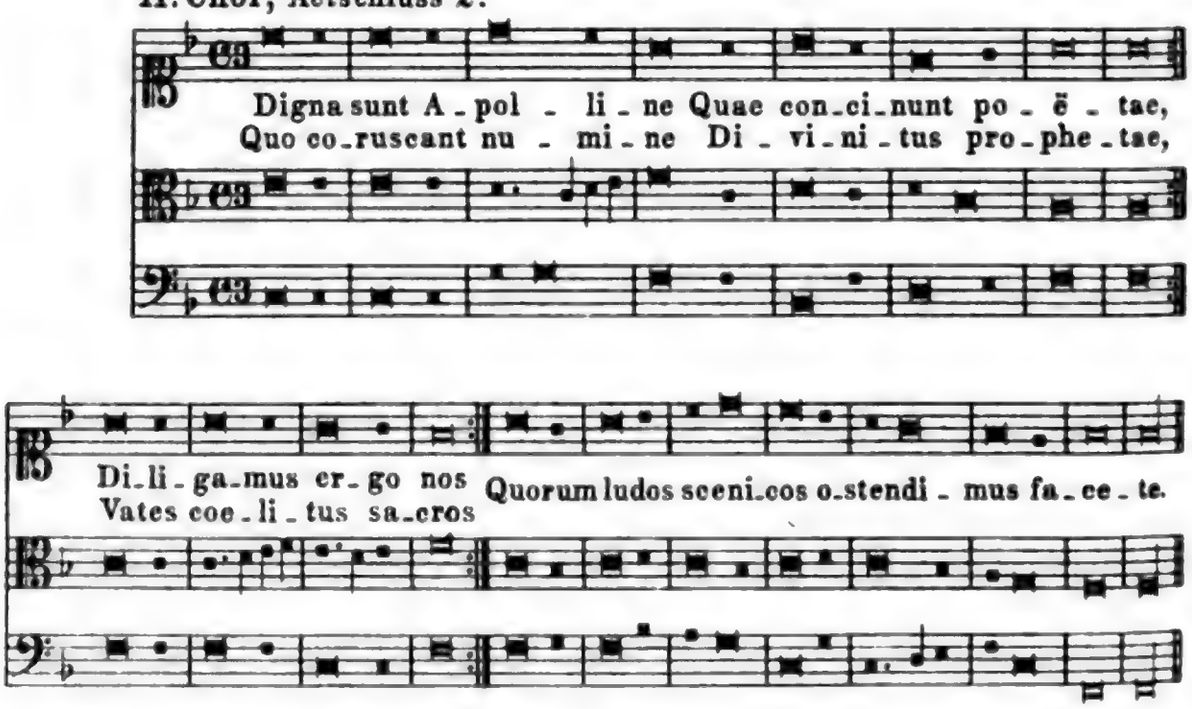
Digitized by Google

Nr. 1b.
Reuchlin's Progymnasmata.

I. Chor, Actschluss 1. Coloniae Gymnicus 1534.

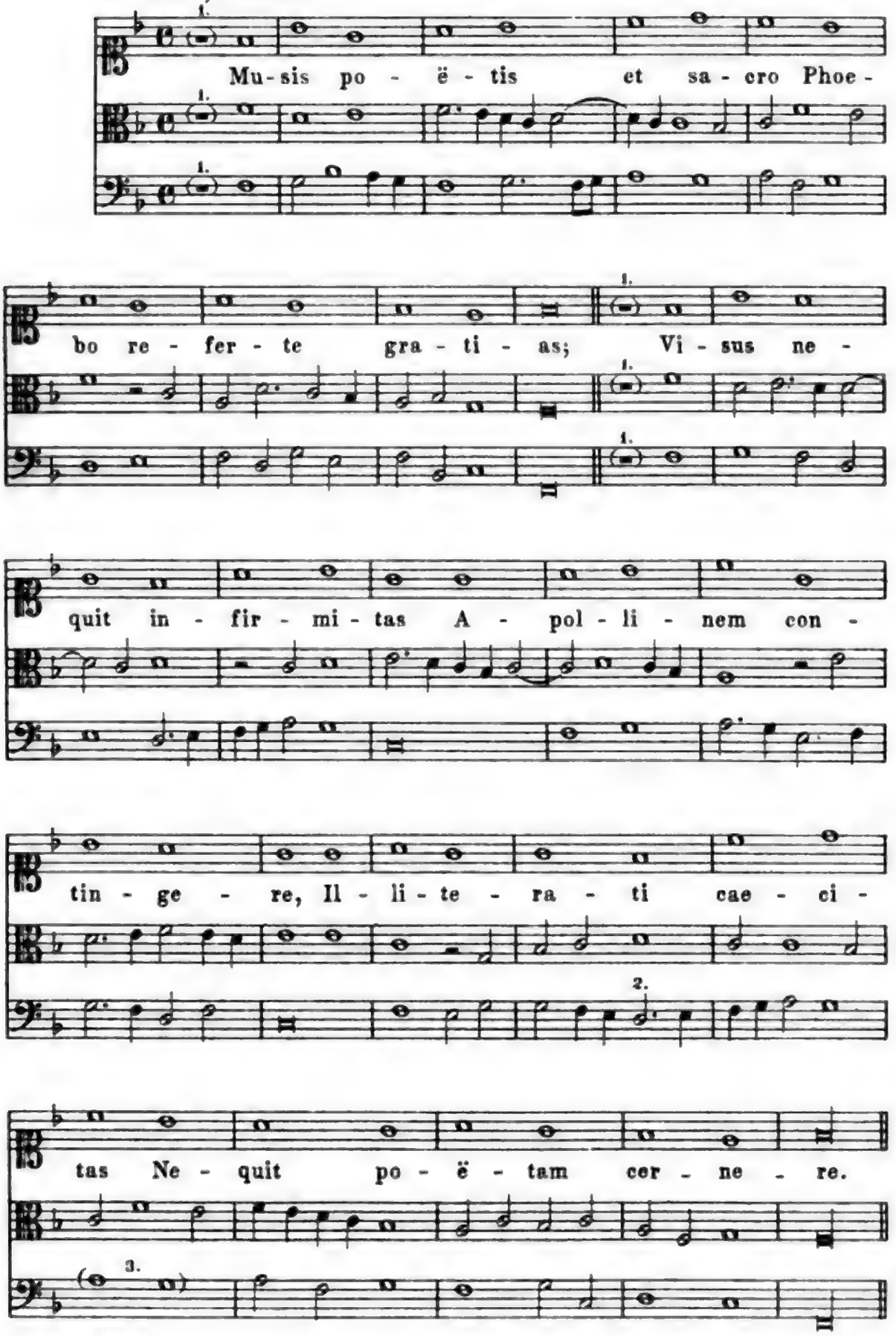


II. Chor, Actschluss 2.



Digitized by Google

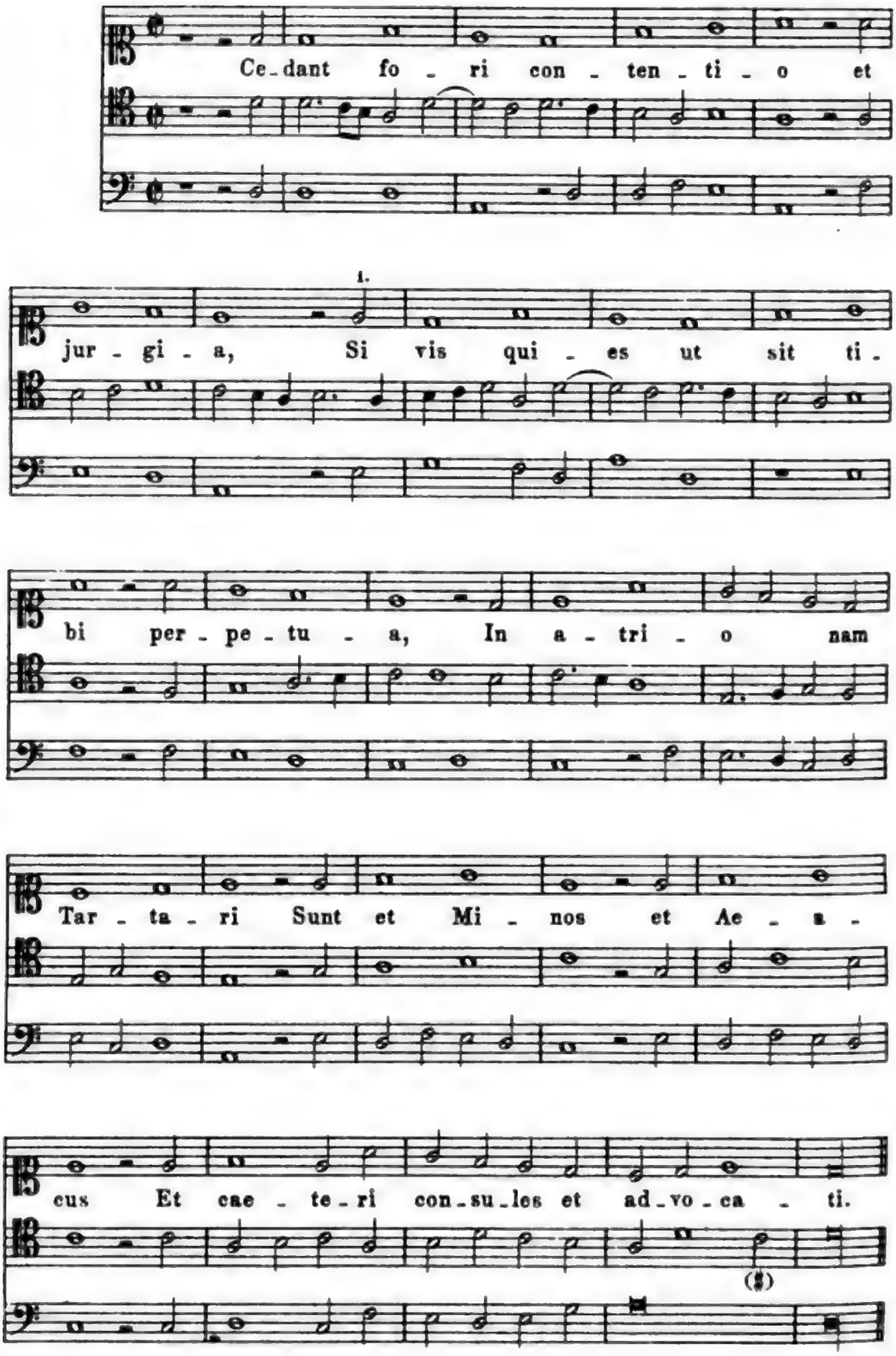
III. Chor, Actschluss 3.



1. Die Pausen fehlen. 2. Der Punkt fehlt dem *D* im Bass. 3. Gegen den Schluss des Basses fehlt ein Tact. Ich ergänze ihn hier nach Wahrscheinlichkeit.

Digitized by Google

IV. Chor, Actschluss 4.



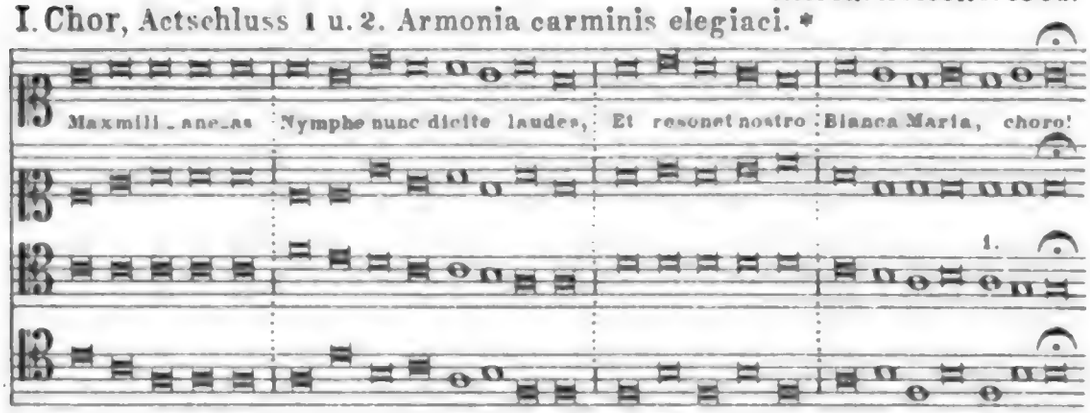
1. Im Origin. steht *d* st. *e*.

Digitized by Google

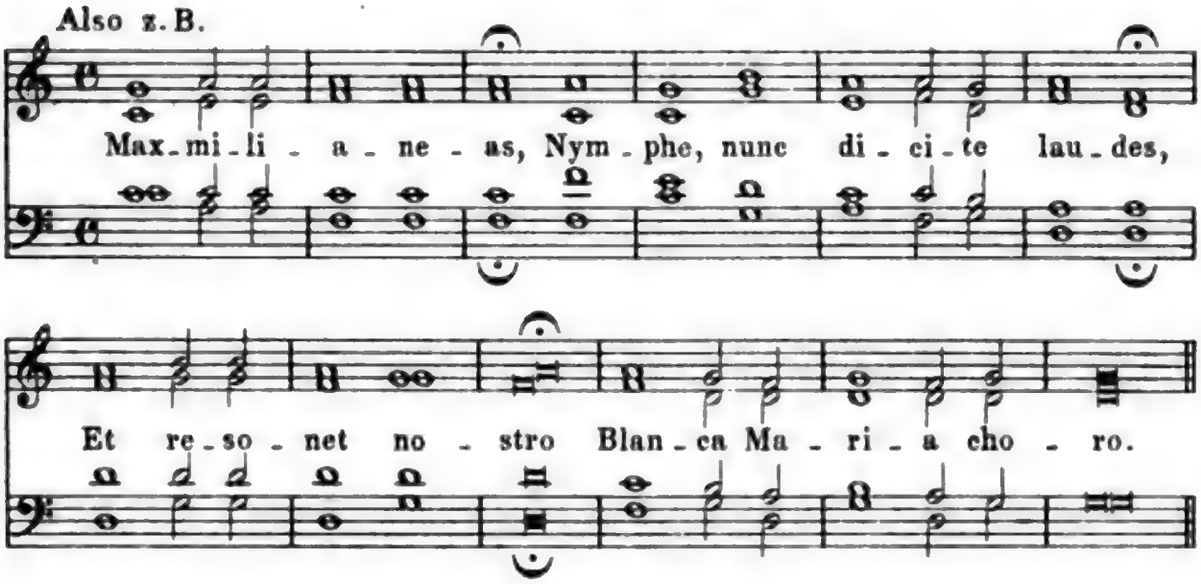
Nr. 2.
Konrad Celtis: Ludus Dianae. 1501.

Nuremberge ab
Hieron. Hölcelio. 1501.

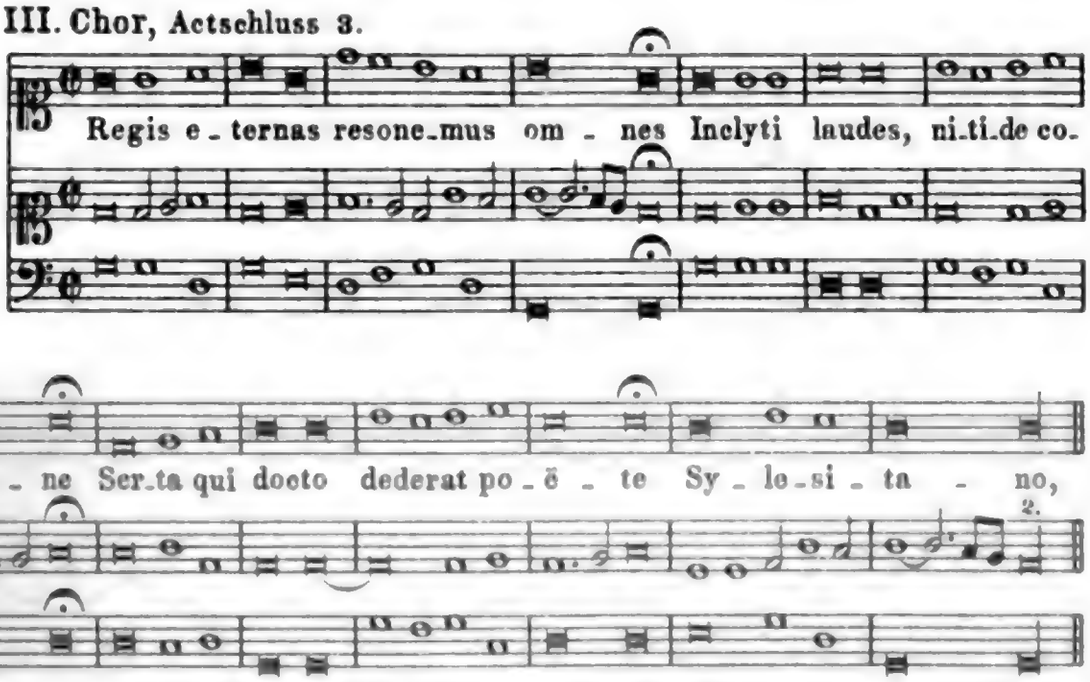
I. Chor, Actschluss 1 u. 2. Armonia carminis elegiaci. *



Also z. B.



III. Chor, Actschluss 3.



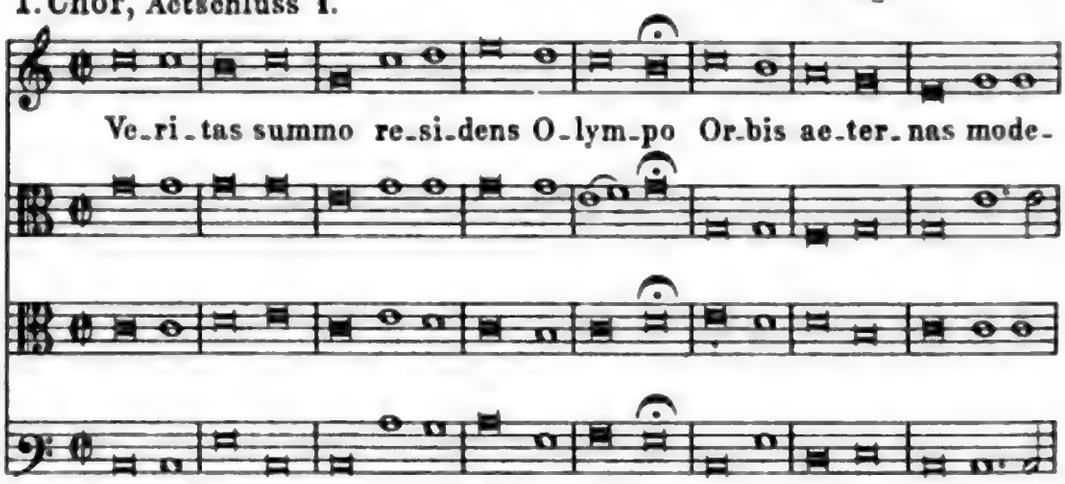
* Die Breven sind natürlich bei den Dactylen in 2 Semibreven aufzulösen.
1. Im Original *h* statt *a*.
2. Im Original: |𝅝. 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥 𝅗𝅥|

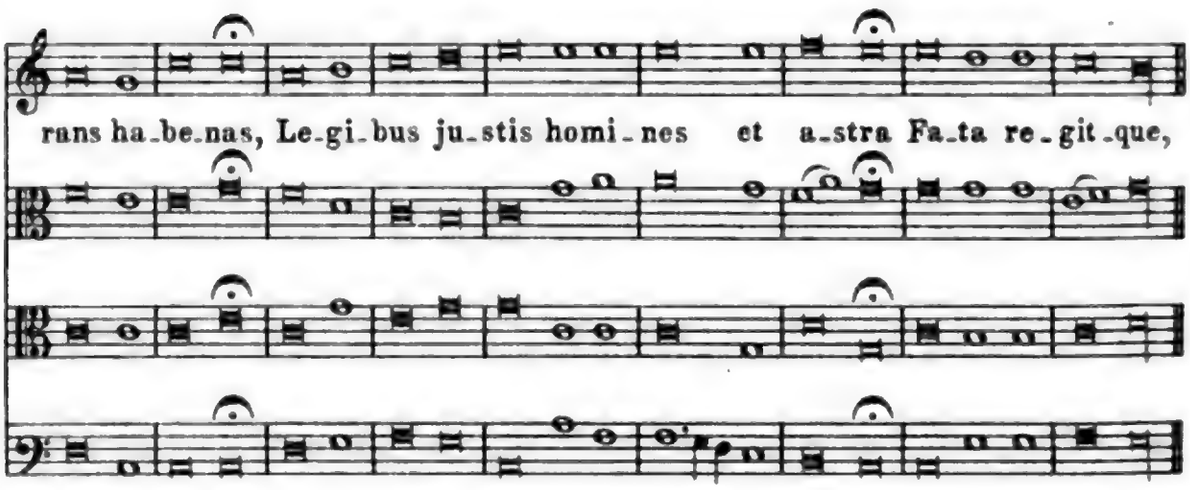
Nr. 3.

Chelidonius: Voluptatis cum virtute disceptatio.

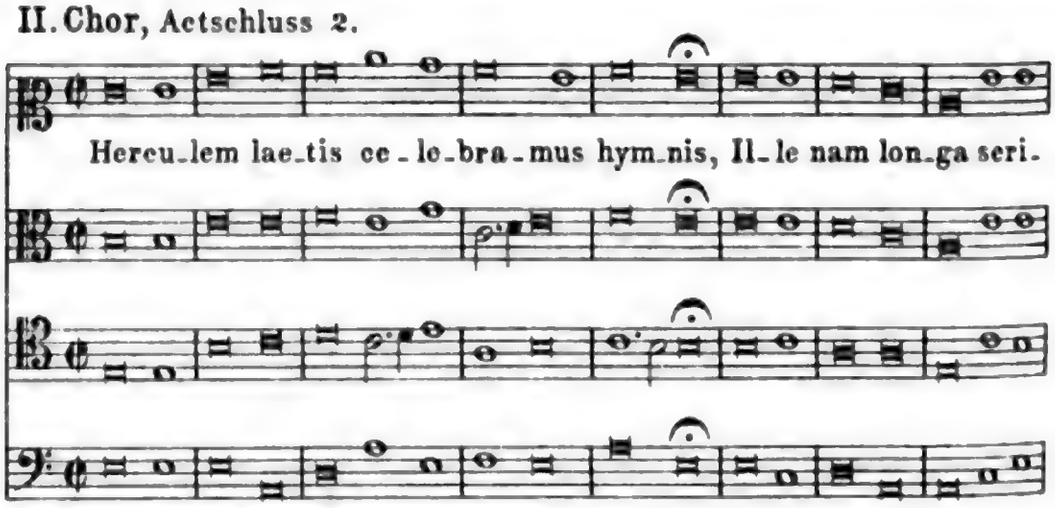
I. Chor, Actschluss 1.

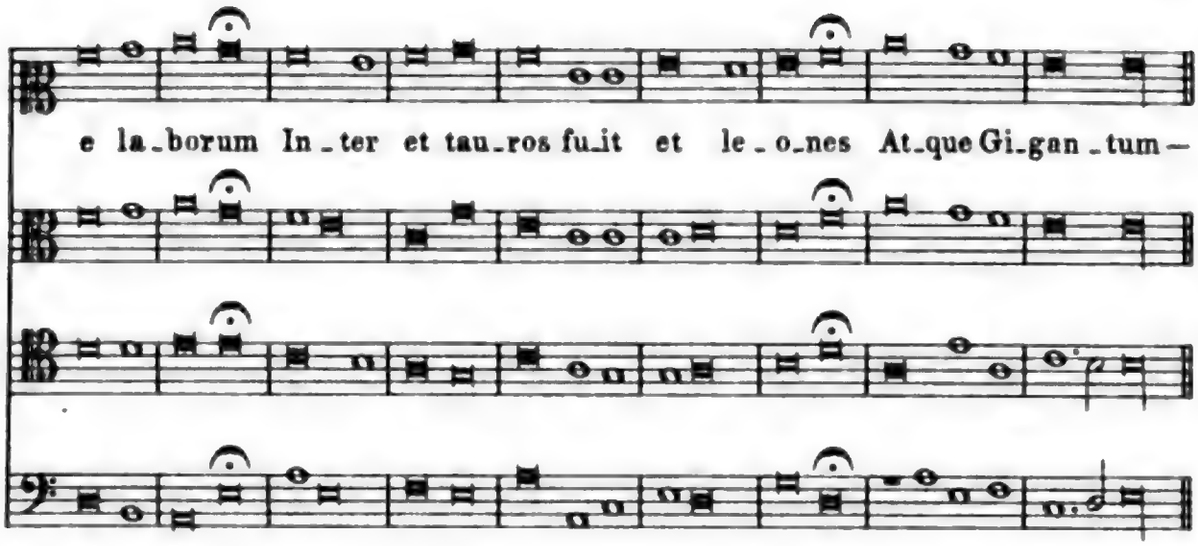
Viennae i. aed. Singrenii 1515.



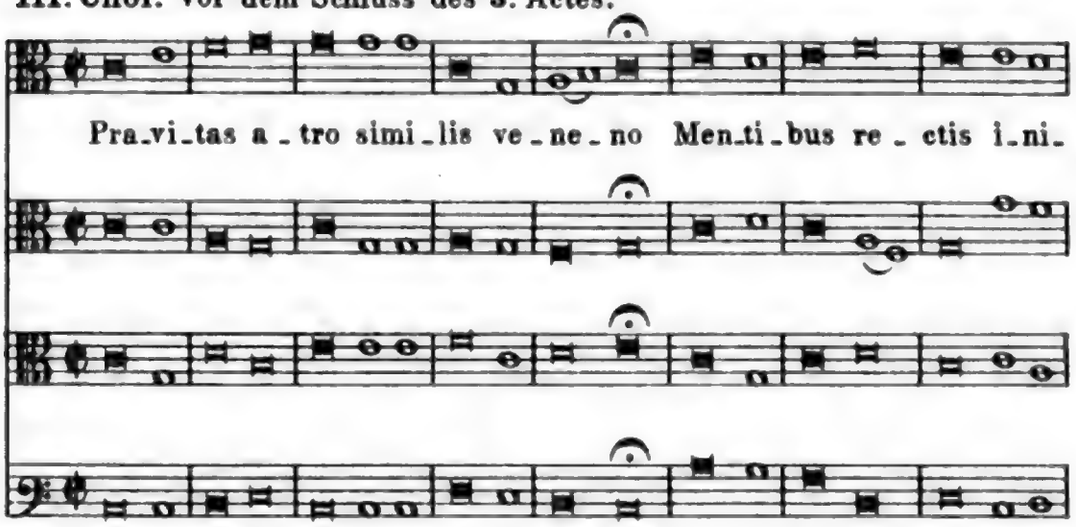


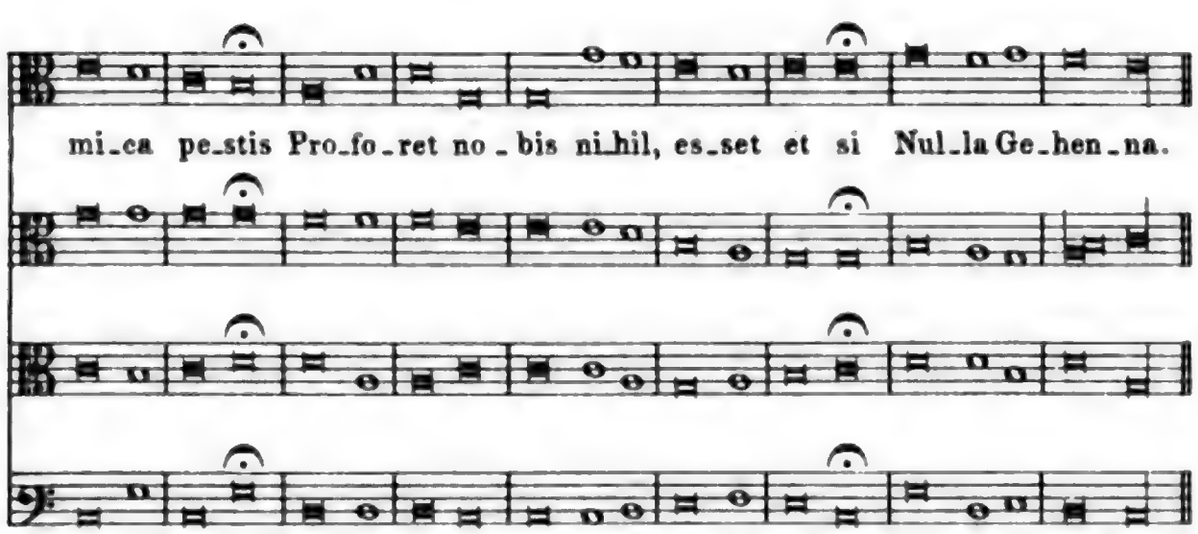
II. Chor, Actschluss 2.





III. Chor. Vor dem Schluss des 3. Actes.



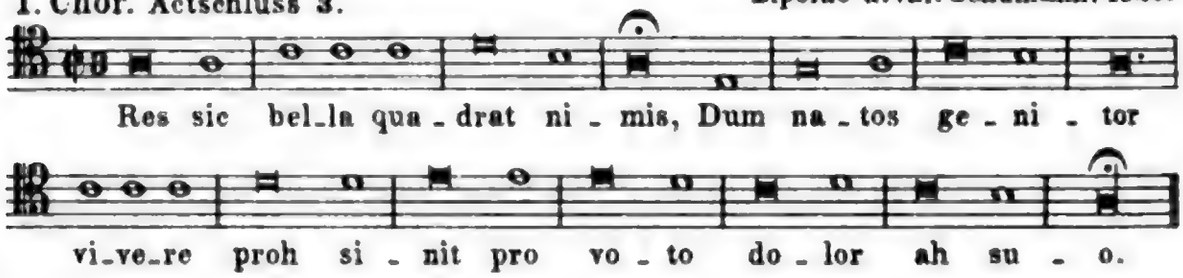


Digitized by Google

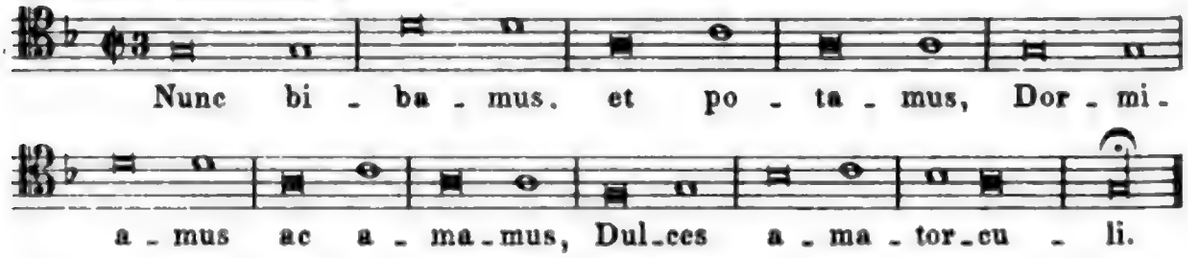
Nr. 4.

Hegendorff: Nova Comedia.

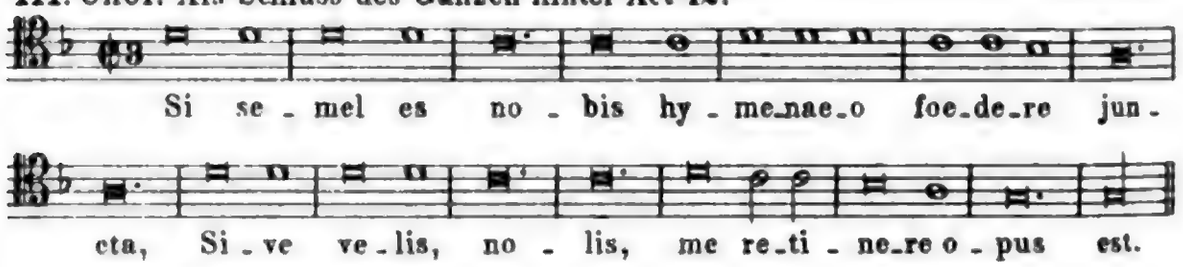
I. Chor. Actschluss 3. Lipsiae a. Val. Schumann. 1520.



II. Chor. Actschluss 6.



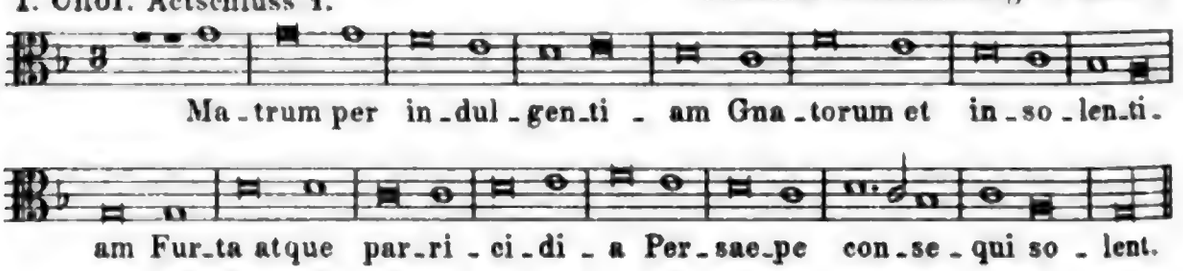
III. Chor. Als Schluss des Ganzen hinter Act 12.



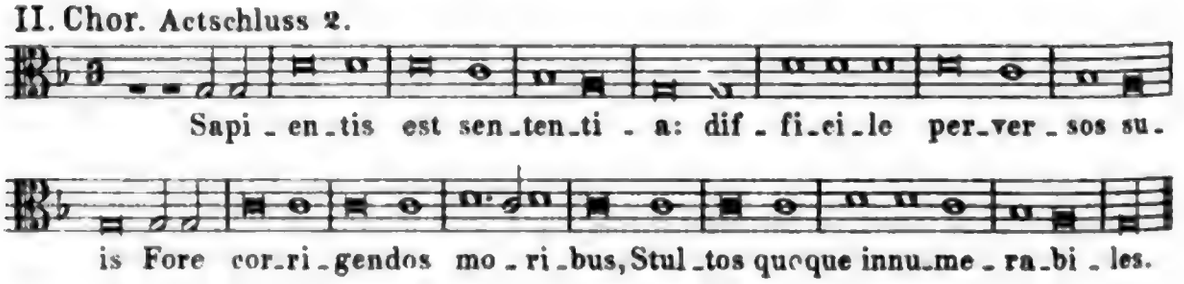
Nr. 5.

Macropedius: Rebelles.

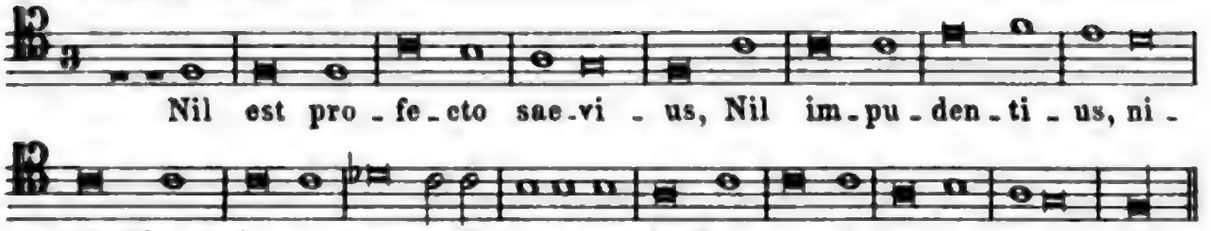
I. Chor. Actschluss 1. Utrechter Gesammtausg. v. 1552. f.



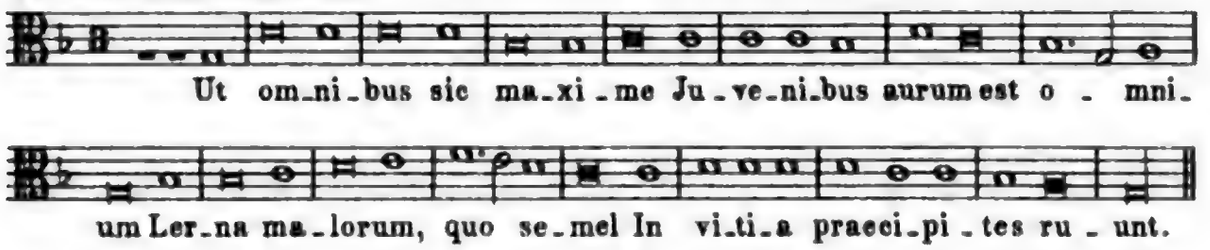
II. Chor. Actschluss 2.



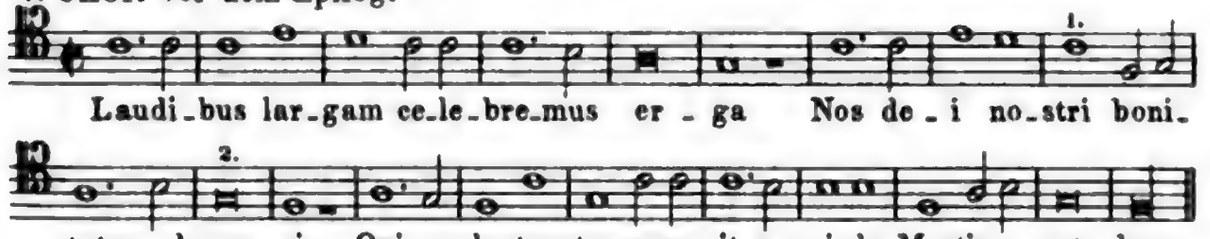
III. Chor. Actschluss 3.



IV. Chor. Actschluss 4.

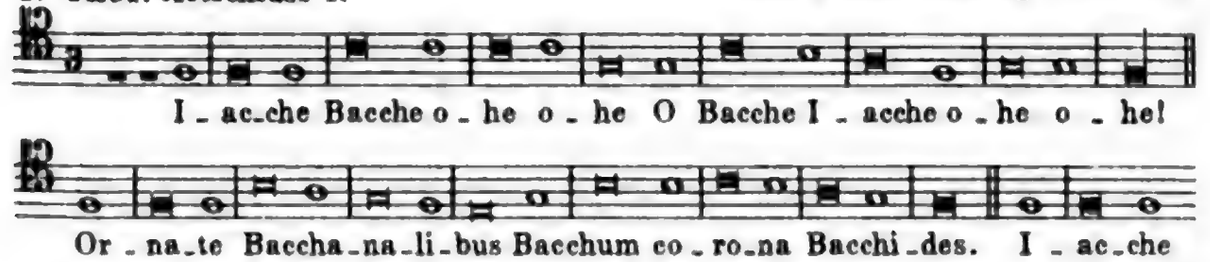


V. Chor. Vor dem Epilog.



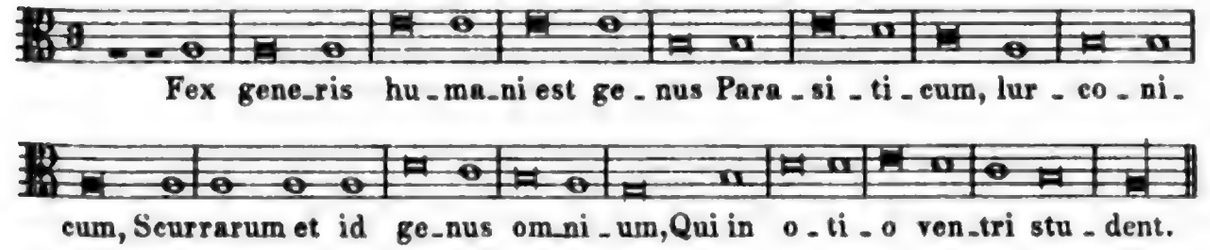
Nr. 6.
Macropedius: Aluta.

Iª Chor. Actschluss 1. Aus d. Gesammtausg. v. 1552. f.



u. s. w.

Iᵇ

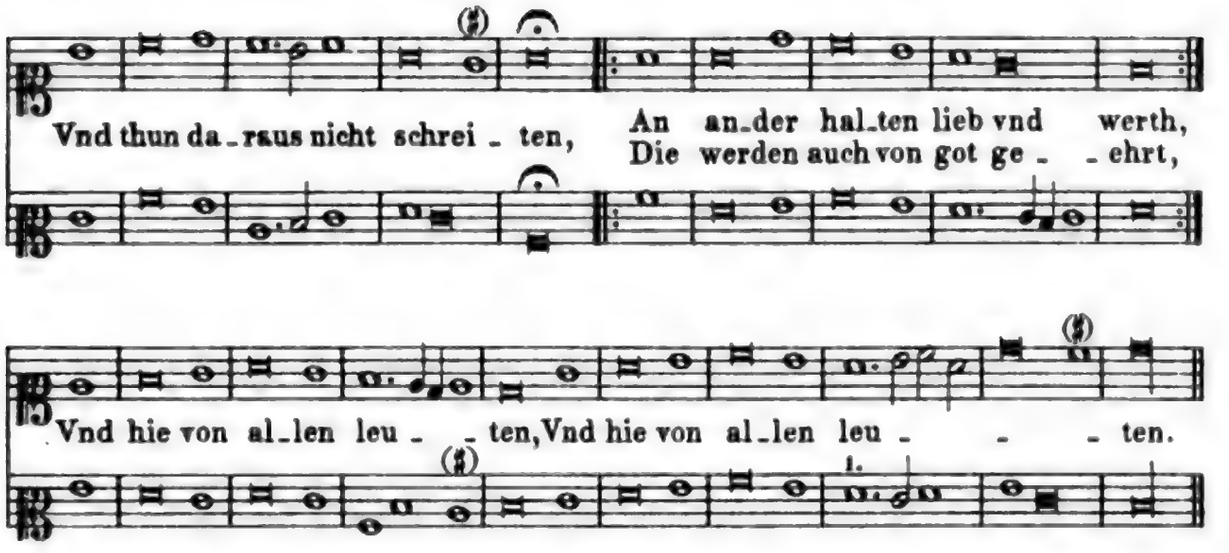


Chor IIª, IIIª, IVª = Iª. Chor IIᵇ, IIIᵇ, IVᵇ = Rebelles (s. o. Nr. 5). Chor II, III, IV.

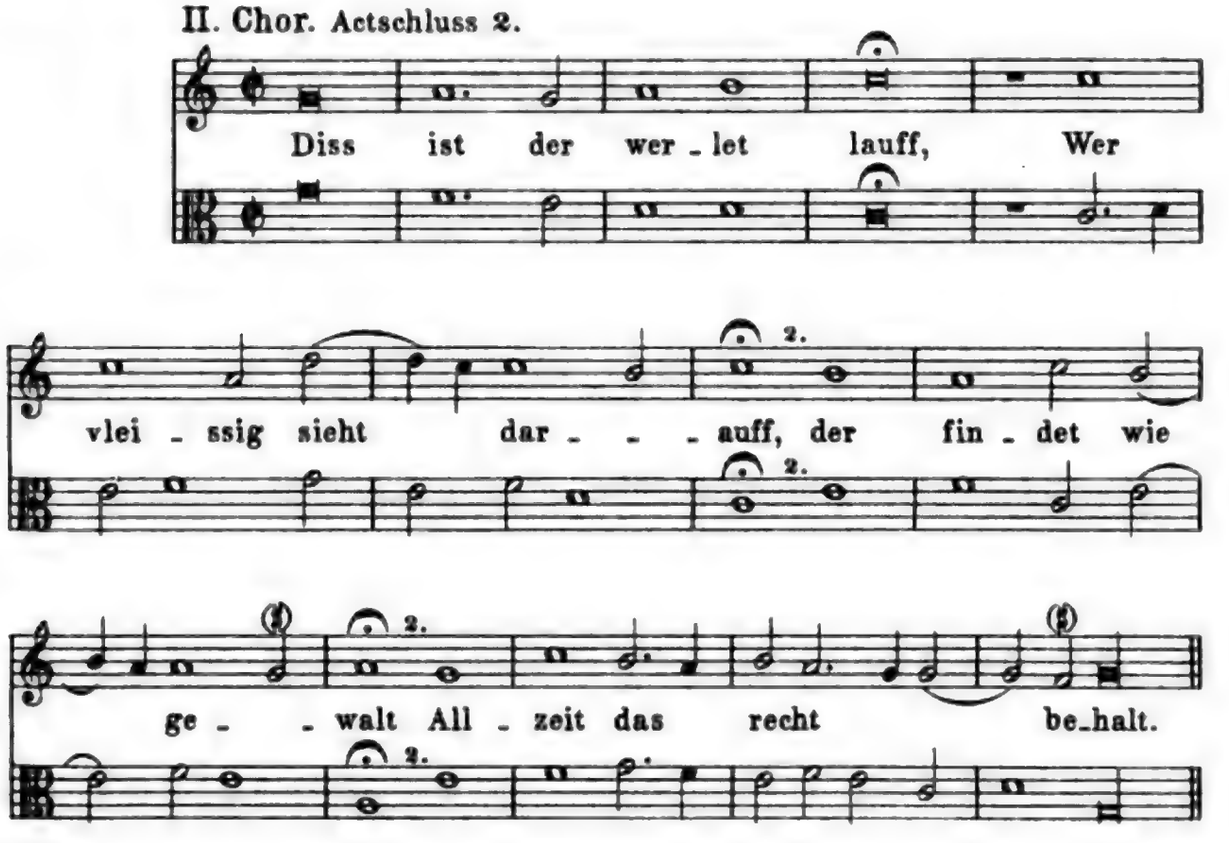
1. Im Original eine Brevis st. der Semibrevis; in der gleichen Melodie im Hecastus (s. z. J. 1539) steht das Richtige; ebenso zu 2:
2. Im Original eine Semibrevis st. der Brevis; offenbar ein zusammenhängender Druckfehler. Das Richtige ergiebt sich aus der ersten Zeile.

Digitized by Google

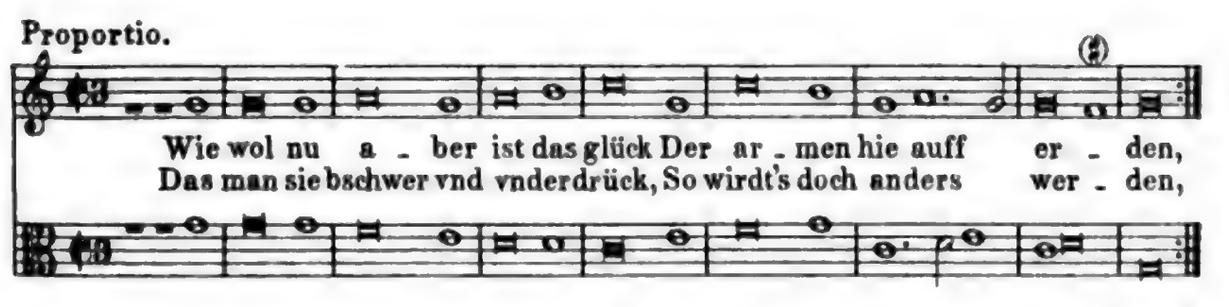
No. 1
Andante Sostenuto



II. Chor. Actschluss 2.



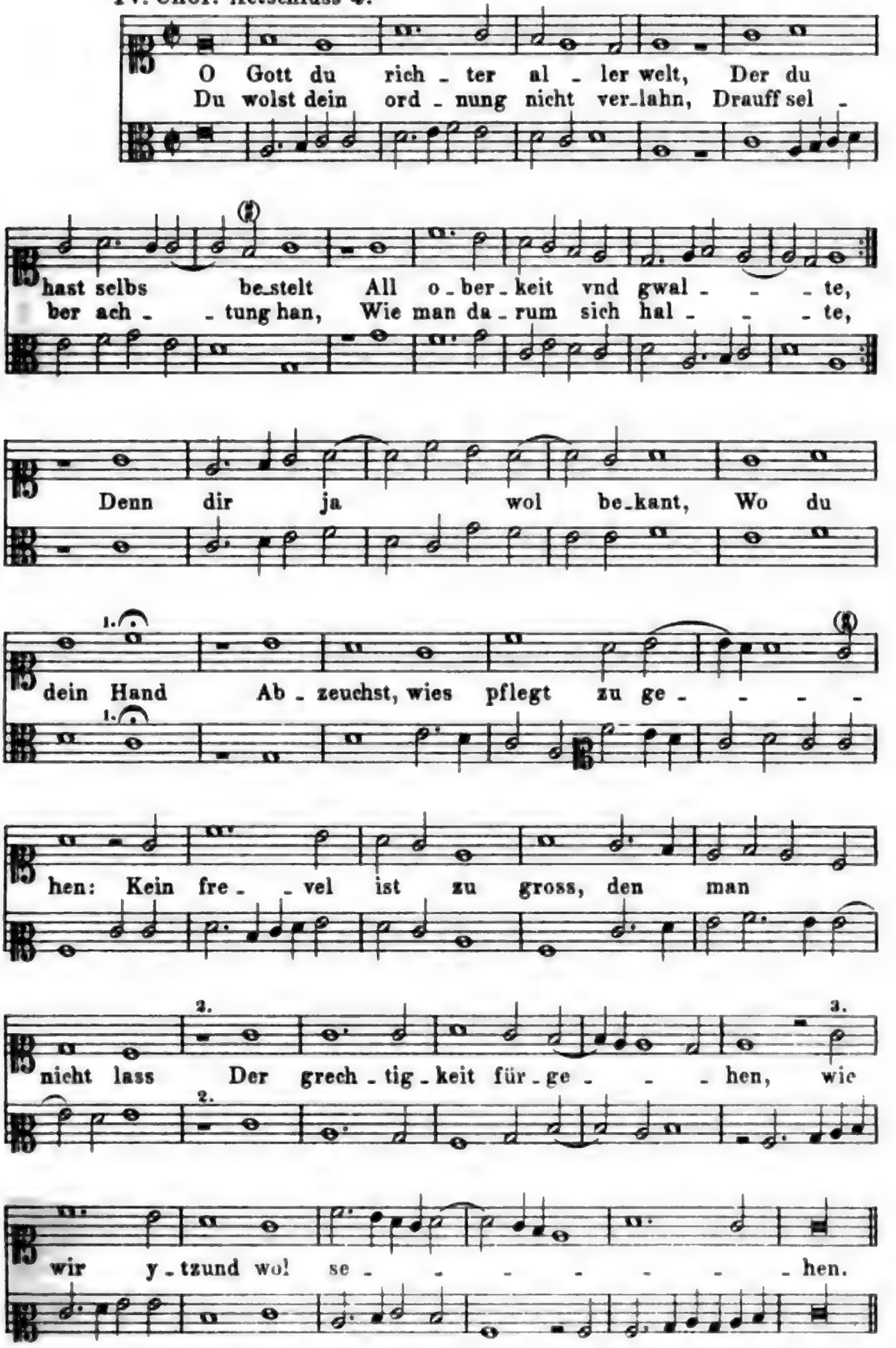
Proportio.



1. So steht in dem hier benutzten Exemplar, nicht wie in dem Neudr. bei Palm:
Ich halte die Correctur um der Quinten willen nicht für nöthig.
2. Hier steht im 1. Discant eine Semipause, nicht im 2. Disc.

Digitized by Google

IV. Chor. Aetschluss 4.



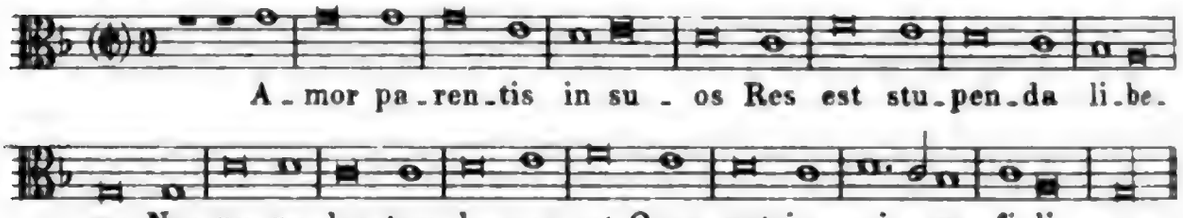
1. u. 2. Eine kleine Correctur ist offenbar nötig; ich habe daher zu 1 statt der Brevis eine Semibrevis gesetzt und zu 2 eine Semipause eingeschoben. 3. Im Orig. *h* st. *g*.

Digitized by Google

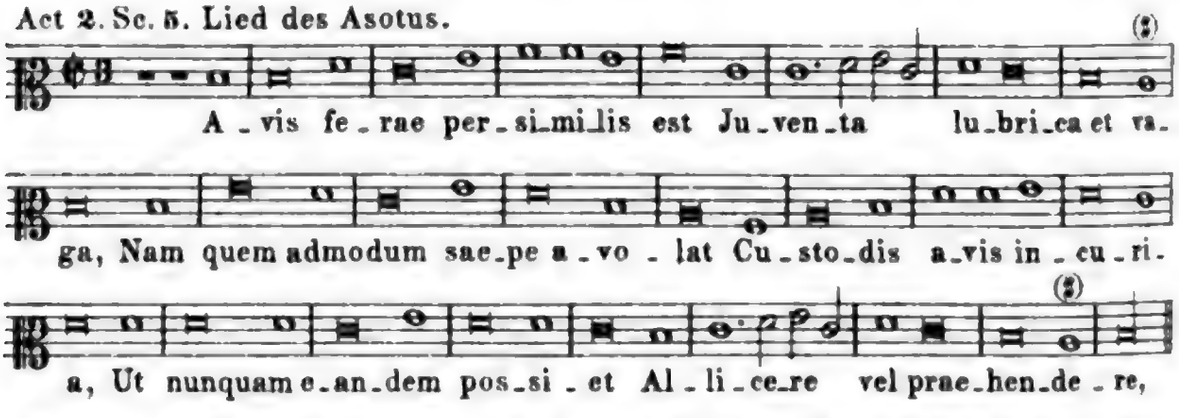
Nr. 8.

Macropedius: Asotus.

Actschluss 1. Jambico dimetro. Gesammtausg. v. 1552. f.



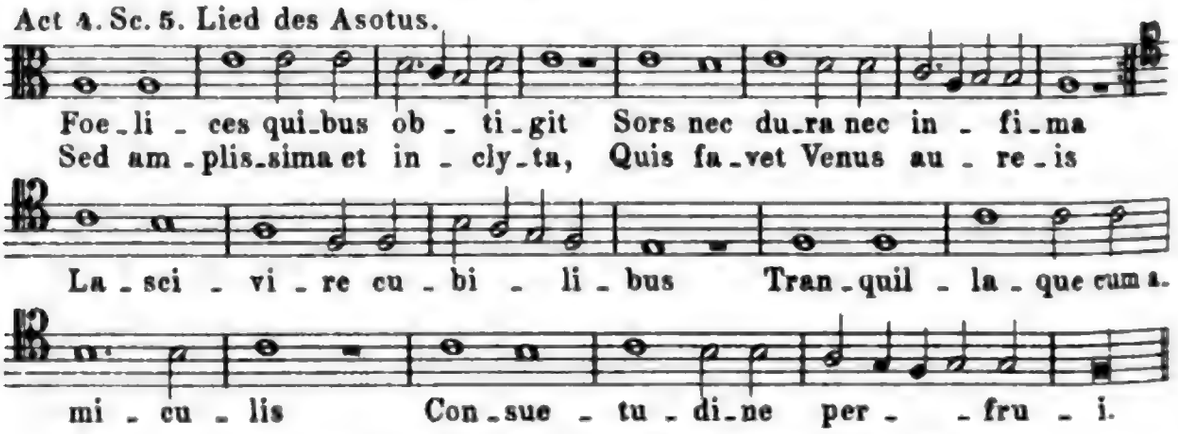
Act 2. Sc. 5. Lied des Asotus.



Actschluss 2. Jamb. dim. Melodie des Chores 1ª (Iacche) der Aluta (s. o. Nr. 6).

Actschluss 3. Jamb. dim. Melodie des Chores III der Rebelles (s. o. Nr. 5).

Act 4. Sc. 5. Lied des Asotus.

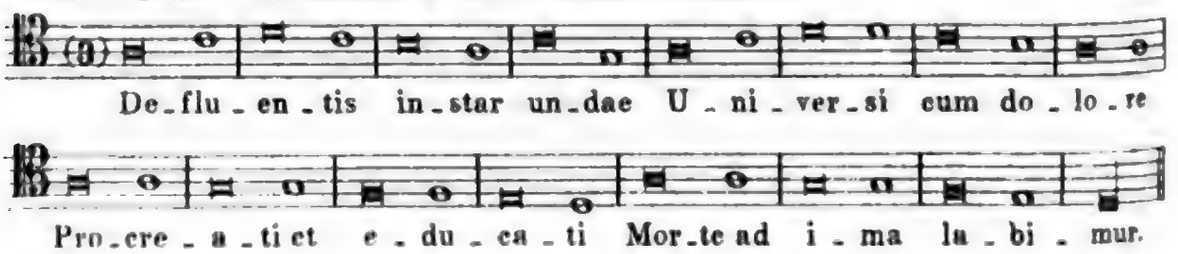


Actschluss 4. Jamb. dim. Mel. von Chor II der Rebelles (s. o. Nr. 5).

Nr. 9.

Marcopedius: Hecastus.

Chor III. u. IV. Actschluss 3 u. 4: Carmine trochaico. Gesammtausg. v. 1552. f.

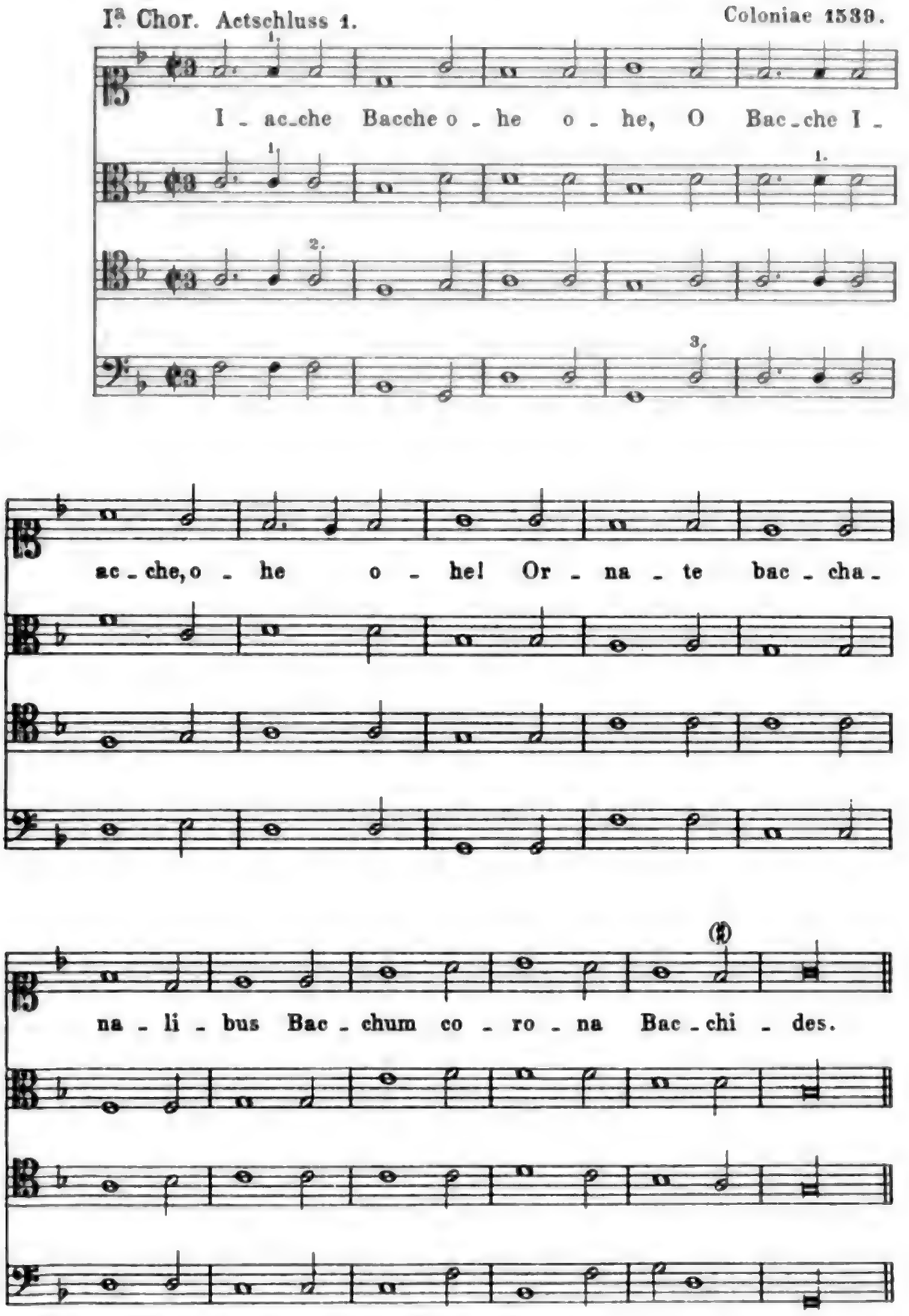


Digitized by Google

Nr. 10.

Macropedius: Andrisca.

I[a] Chor. Actschluss 1. Coloniae 1539.

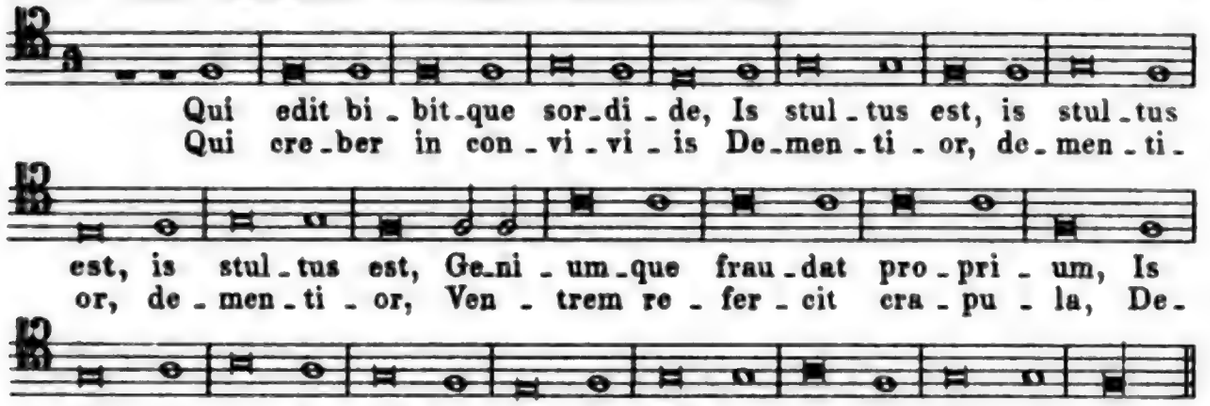


1. Minima statt Semiminima. 2. Die Minima *a* fehlt. 3. *G* statt *D*.

2. Der Jungfrau
Ich bin ein Knabe
Ich bin ein Knabe
Ich bin ein Knabe
Ich bin ein Knabe

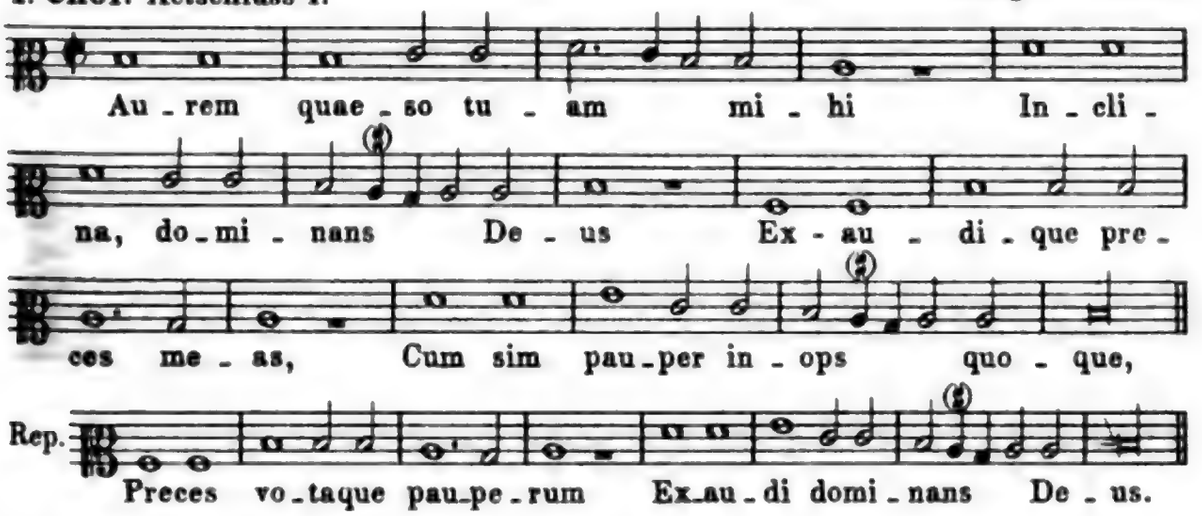
Nr. 11.
Macropedius: Bassarus.

I.-IV. Chor. Actschluss 1-4. Jambici chorici et varii. Gesammtausg. v. 1552. f.

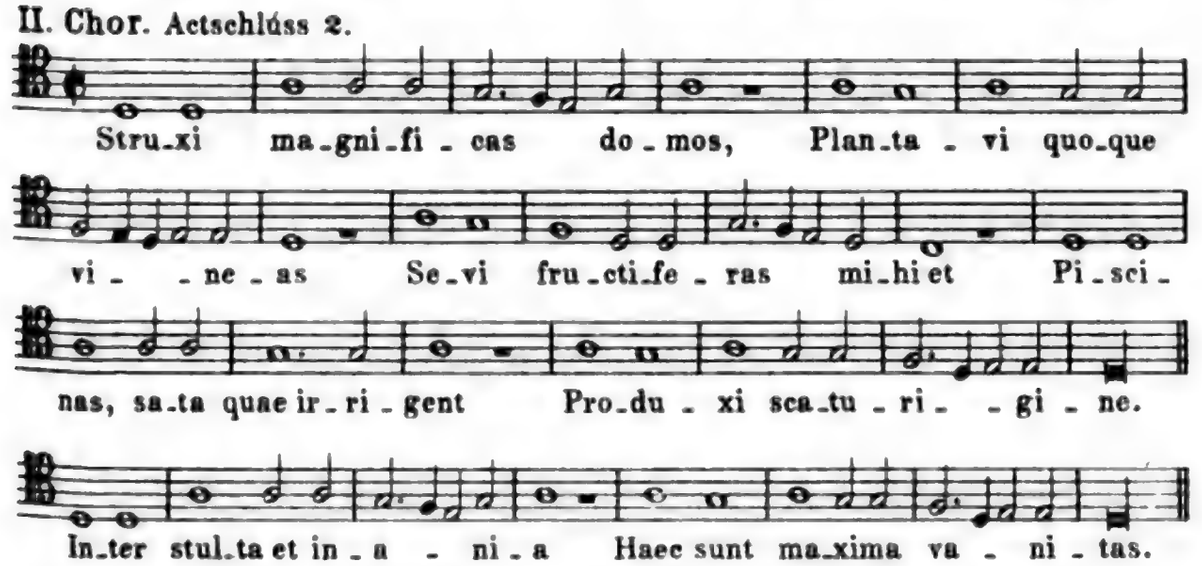


Nr. 12.
Macropedius: Lazarus mendicus.

I. Chor. Actschluss 1. Gesammtausg. v. 1552. f.

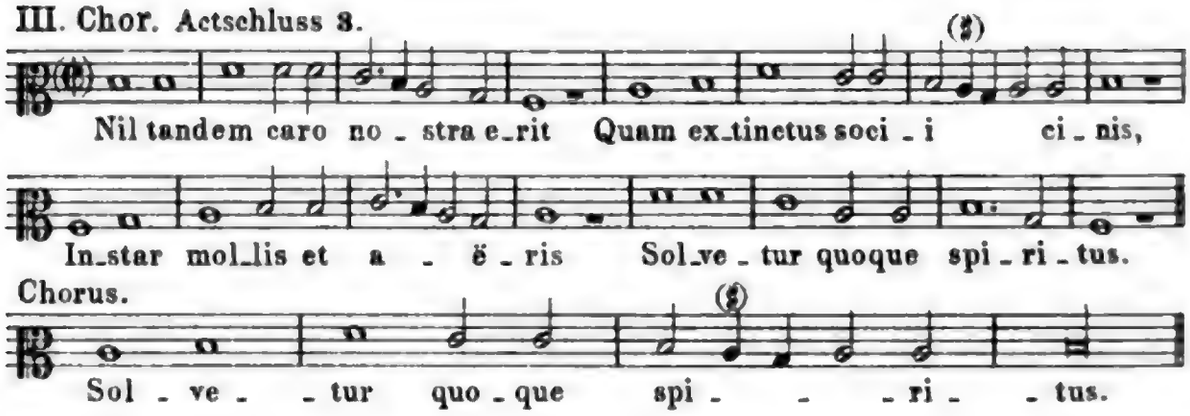


II. Chor. Actschlúss 2.

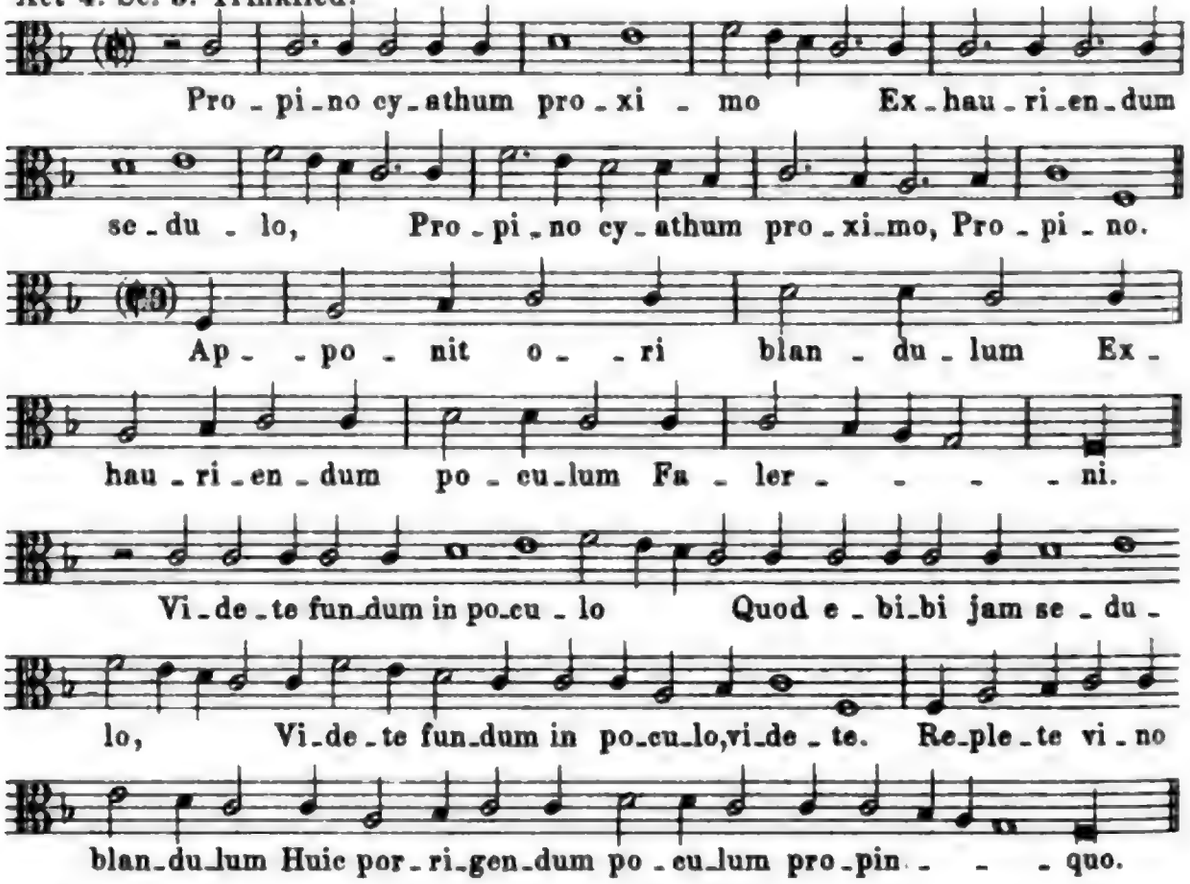


Digitized by Google

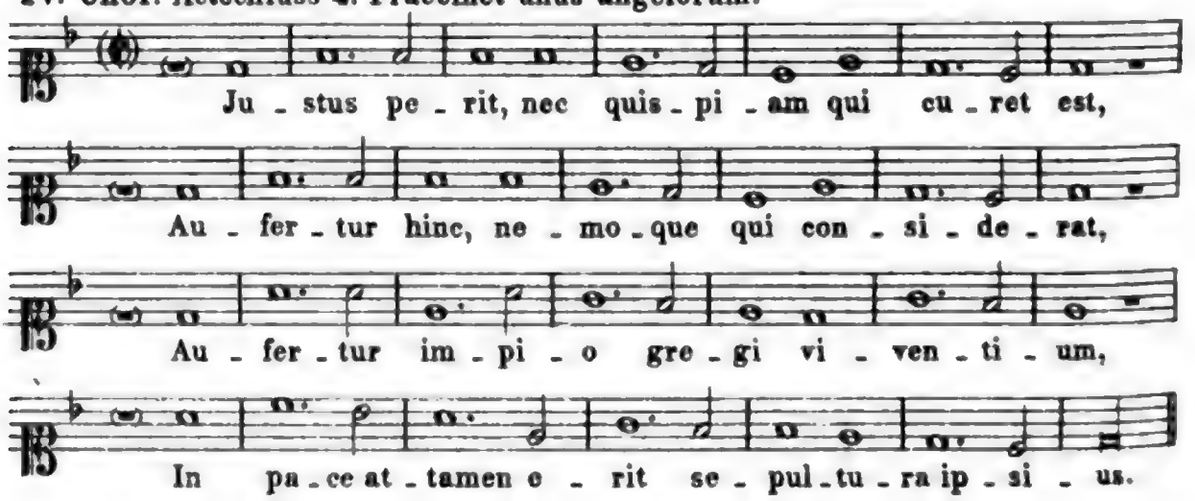
III. Chor. Actschluss 3.



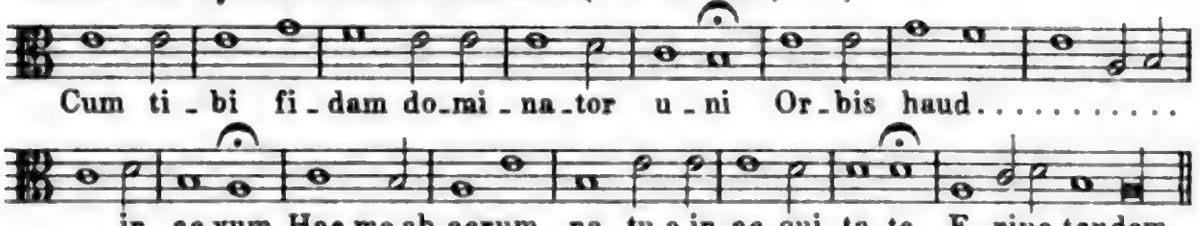
Act 4. Sc. 5. Trinklied.



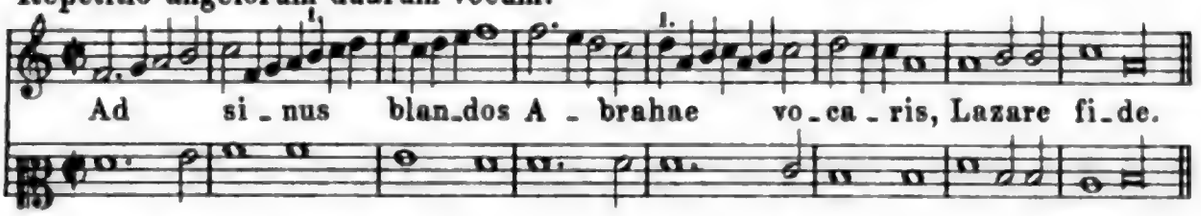
IV. Chor. Actschluss 4. Praecinet unus angelorum.



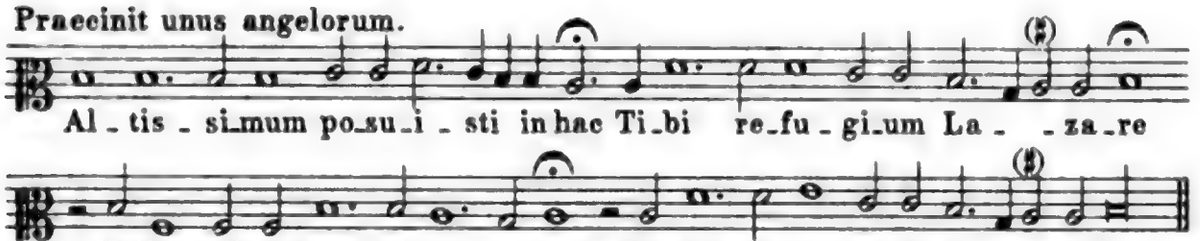
Chorus seu hymnus Lazari morientis (s. o. im Text).



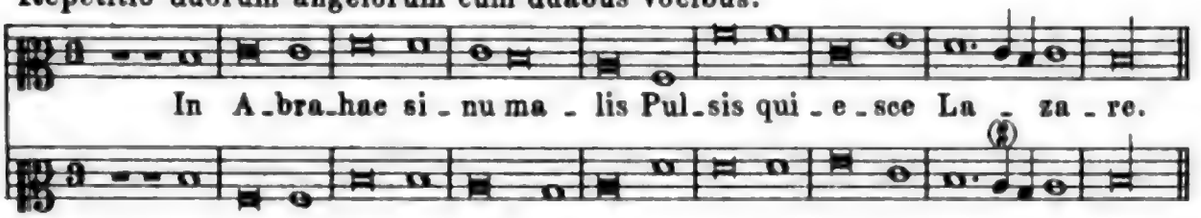
Repetitio angelorum duarum vocum.



Praecinit unus angelorum.



Repetitio duorum angelorum cum duabus vocibus.

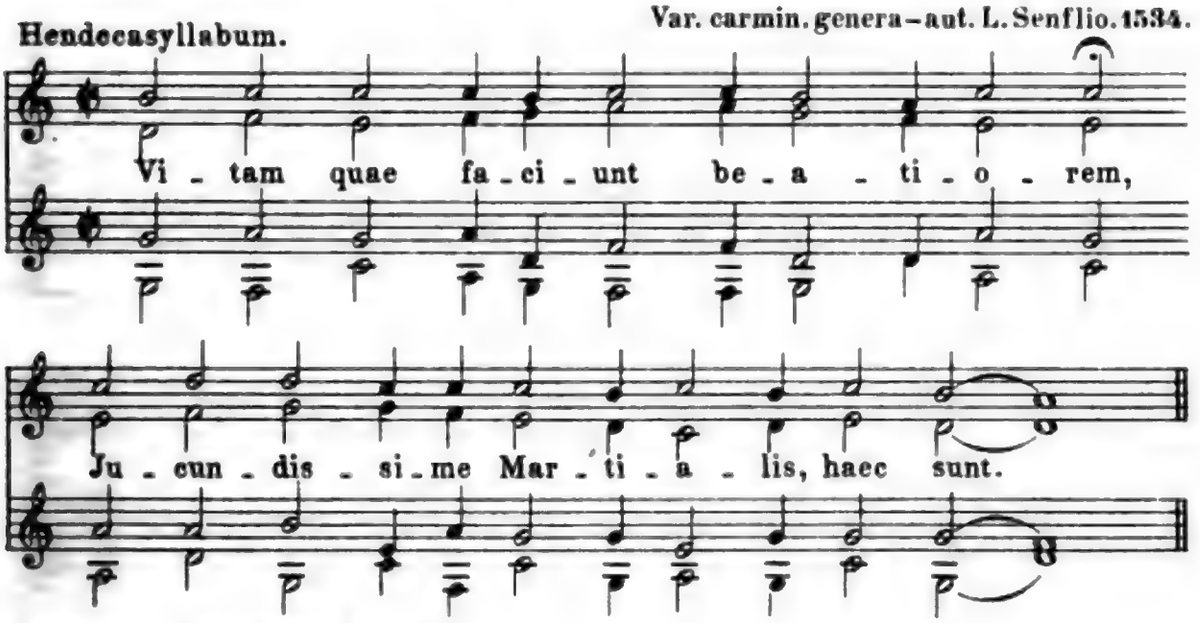


Nr. 13.

Senfl: Vitam quae faciunt (Martialis Epigr. X. 47).

Var. carmin. genera – aut. L. Senflio. 1534.

Hendecasyllabum.

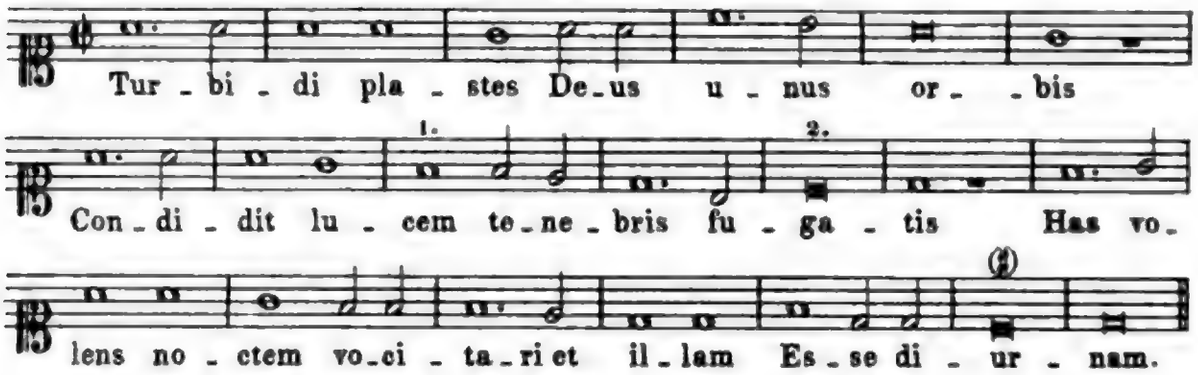


1. Beidemal Minima st. Semim.

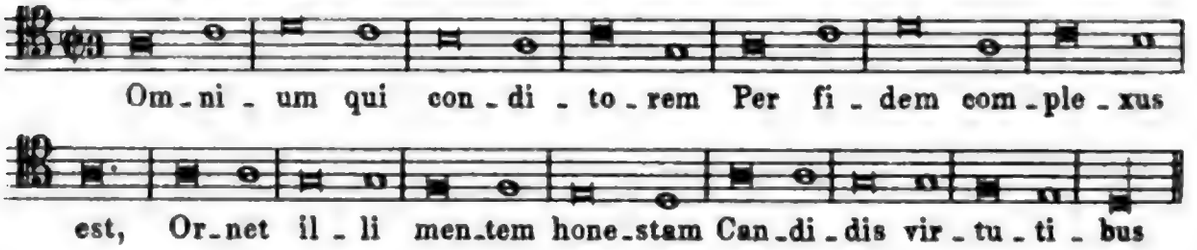
Digitized by Google

Nr. 14.
Macropedius: Josephus.

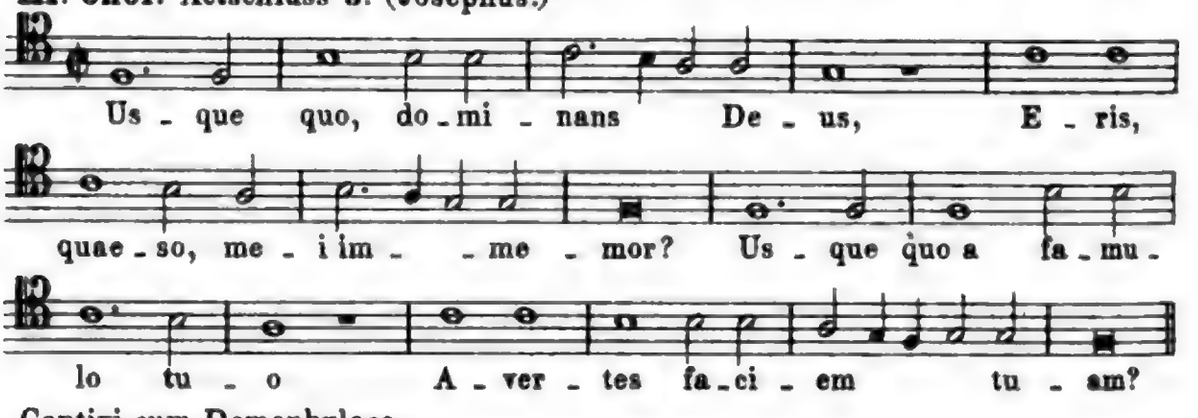
I. Chor. Actschluss 1. Gesammtausg. v. 1552. f.



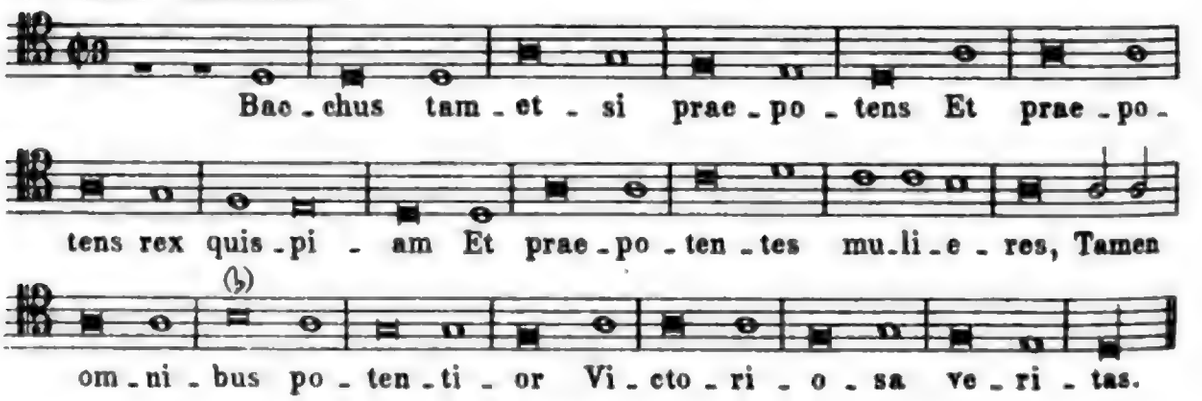
II. Chor. Actschluss 2.



III. Chor. Actschluss 3. (Josephus.)



IV. Chor. Actschluss 4.

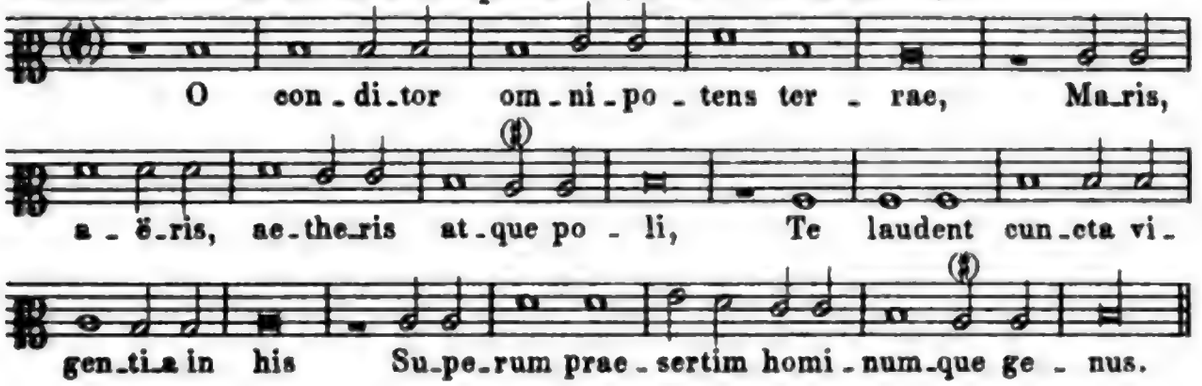


1. Brevis st. Semibrevis und 2. Semibrevis st. Brevis.

Nr. 15.
Macropedius: Adamus.

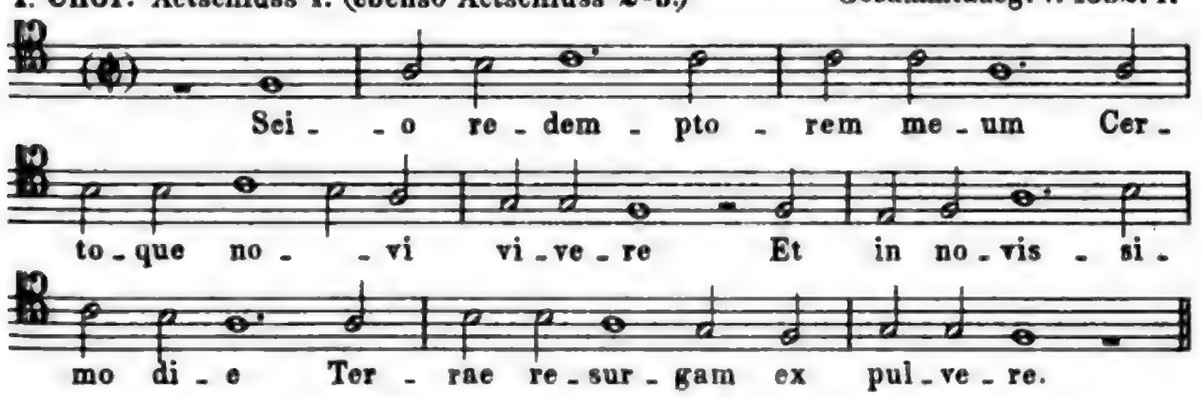
Gesammtausg. v. 1552. f.

I. Chor. Actschluss 1. Versu anapaestico. (Chor II-IV dies. Mel.)

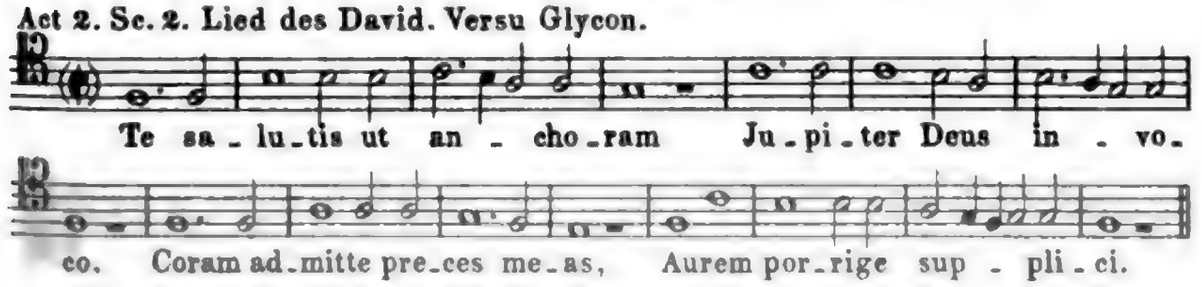


Nr. 16.
Macropedius: Hypomene.

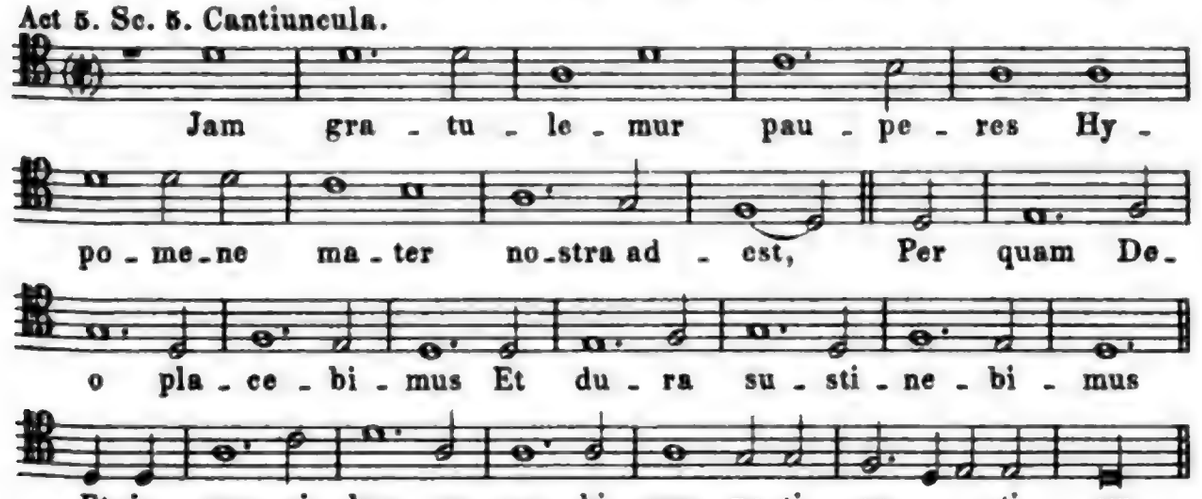
I. Chor. Actschluss 1. (ebenso Actschluss 2-5.) Gesammtausg. v. 1552. f.



Act 2. Sc. 2. Lied des David. Versu Glycon.



Act 5. Sc. 5. Cantiuncula.

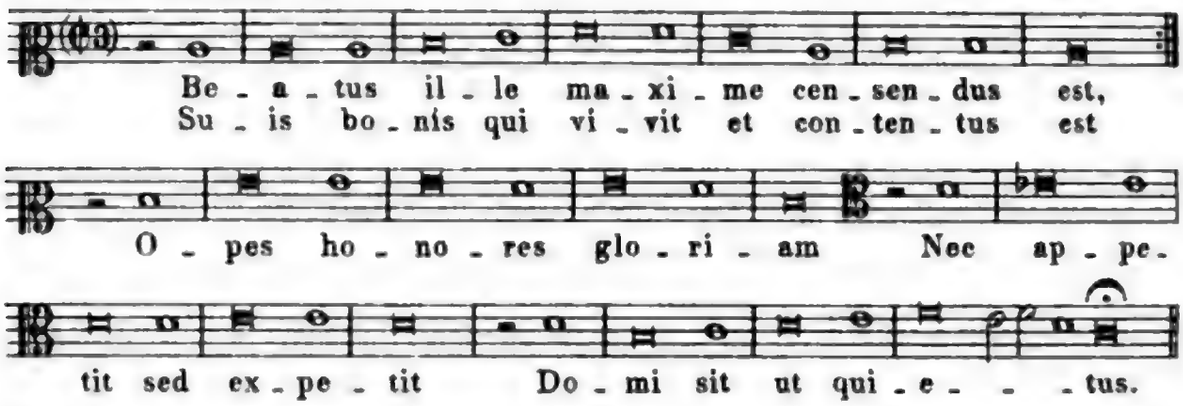


Digitized by Google

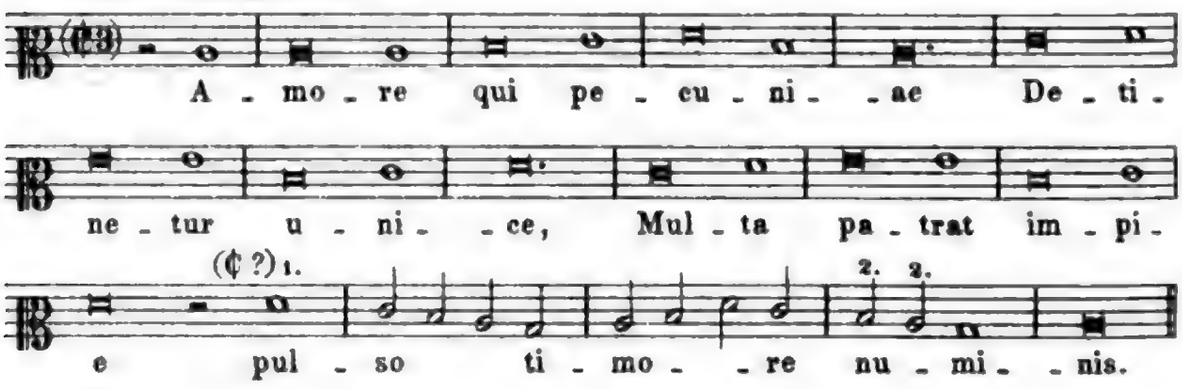
Nr. 17.

Dasypodius: Philargyros.

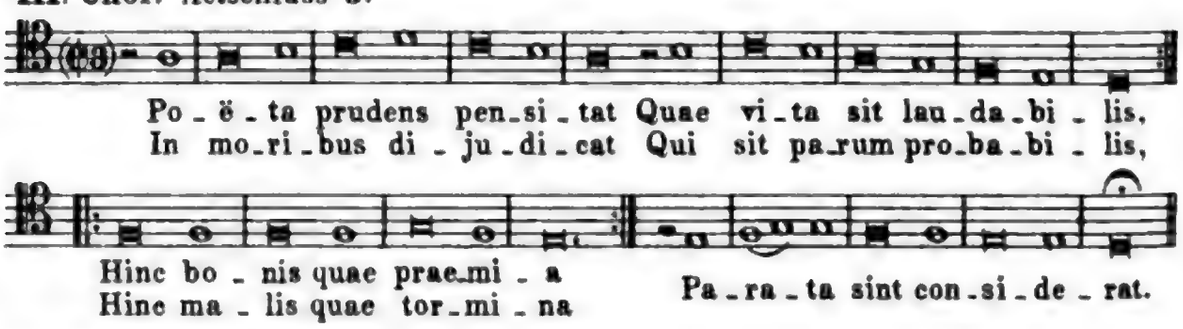
I. Chor. Actschluss 1. Ausg. v. 1565



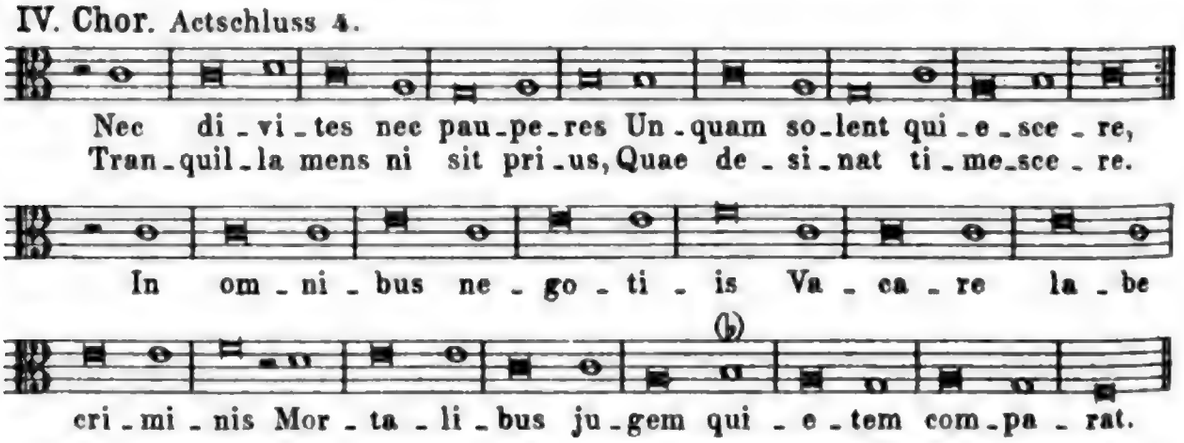
II. Chor. Actschluss 2.



III. Chor. Actschluss 3.



IV. Chor. Actschluss 4.



1. Ob hier temp. imperf. eintreten soll, lasse ich dahingestellt. 2. Nagel las hier 2 Semibreven. Die Pausen dieser Sätze, welche sich in das Taktsystem nicht wohl fügen, sollen wohl nur anzeigen, dass die folgende Note im Auftakt steht.

Nr. 18.
Georg Rollenhagen: Tobias.

I. Chor. Actschluss 1. 1576.

1. Disc.
2. Disc.
3. Disc.
4. Disc.

Ihe lie_ber Kindt je scherf_fer Ruth, hö_ren wir offt_
Gott auch (so) mit den sei_nen thut, schickt ihn viel Creutz

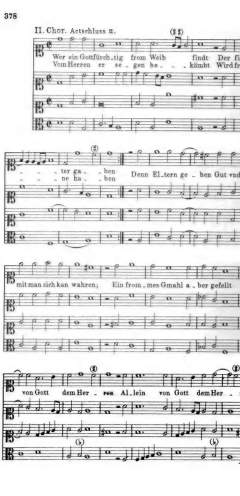
_mals sa_gen.
_vnd pla_gen.
Vnd obwol solt der from_me mann Gotts wil_

len las_sen wal_ten, Menschlich schwachheit stösst sich dar_an Lest

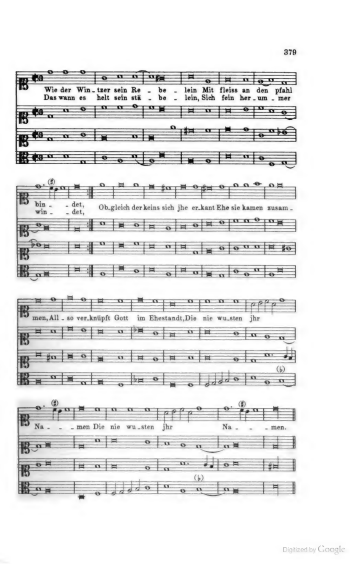
bald das Hertz er_kal_ten, Lest bald das Hertz er_kal_ten.

Digitized by Google

II. Chor. Aetschluss 8.

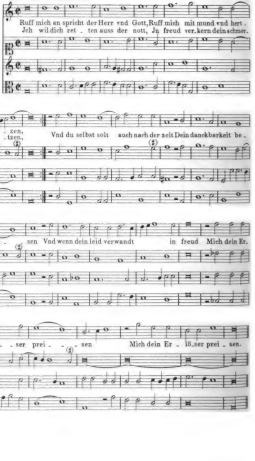


Digitized by Google

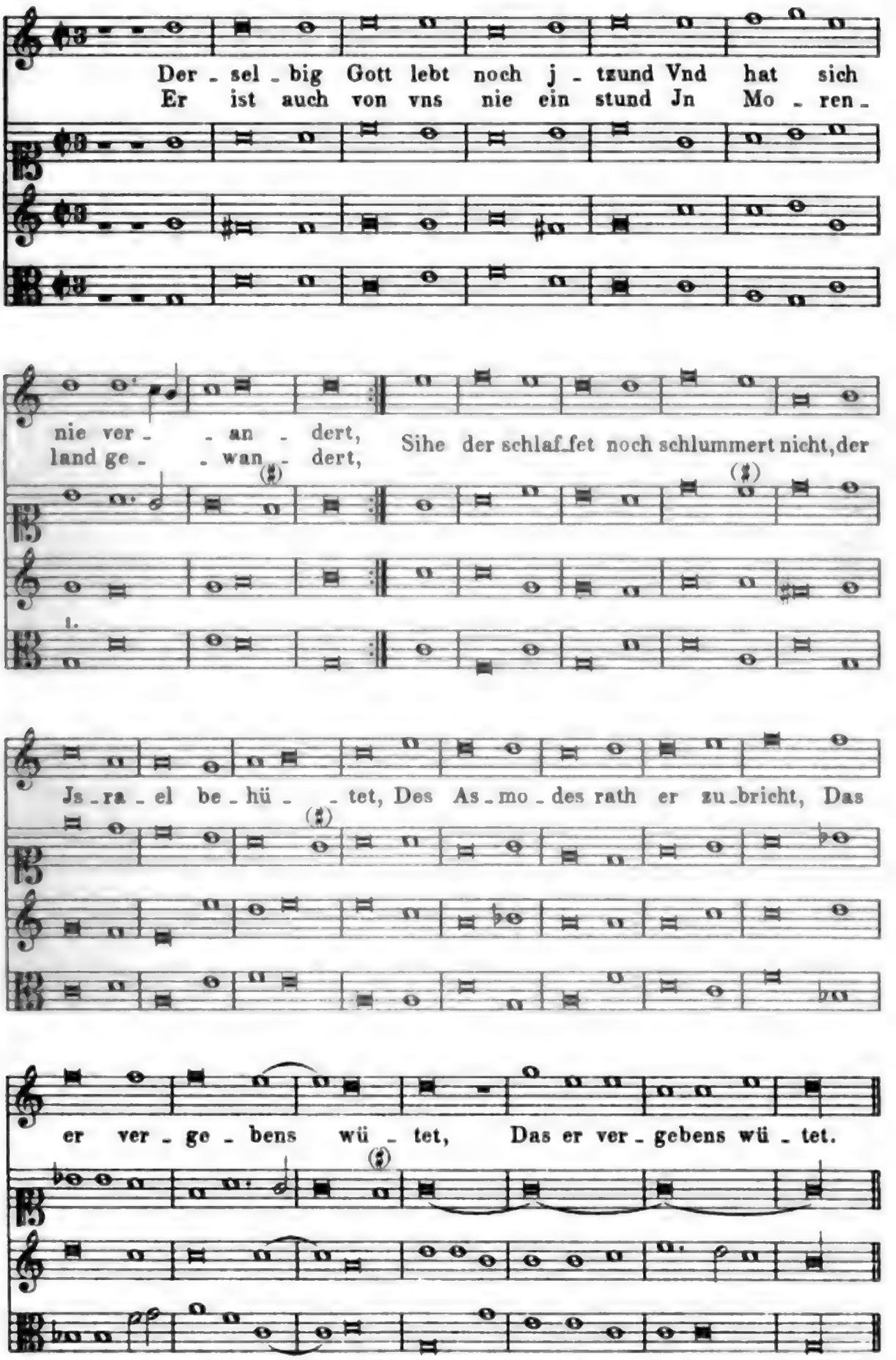


Digitized by Google

III. Chor. Actschluss 8.

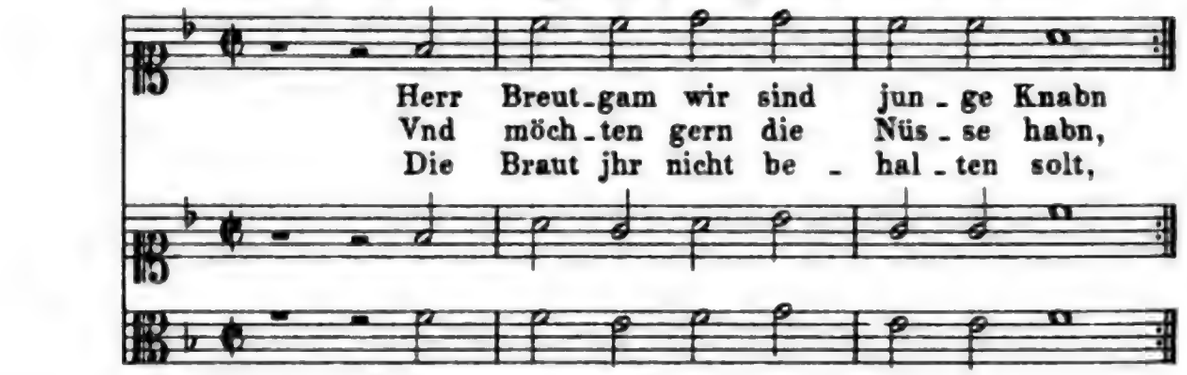


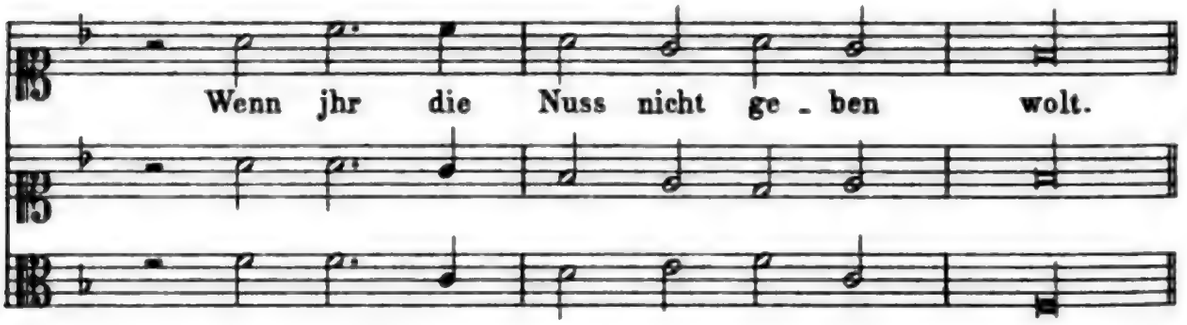
Digitized by Google


Der - sel - big Gott lebt noch j - tzund Vnd hat sich
Er ist auch von vns nie ein stund Jn Mo - ren -
nie ver - - an - dert,
land ge - - wan - dert,
Sihe der schlaf-fet noch schlummert nicht, der
Js - ra - el be - hü - - tet, Des As - mo - des rath er zu-bricht, Das
er ver - ge - bens wü - tet, Das er ver - gebens wü - tet.

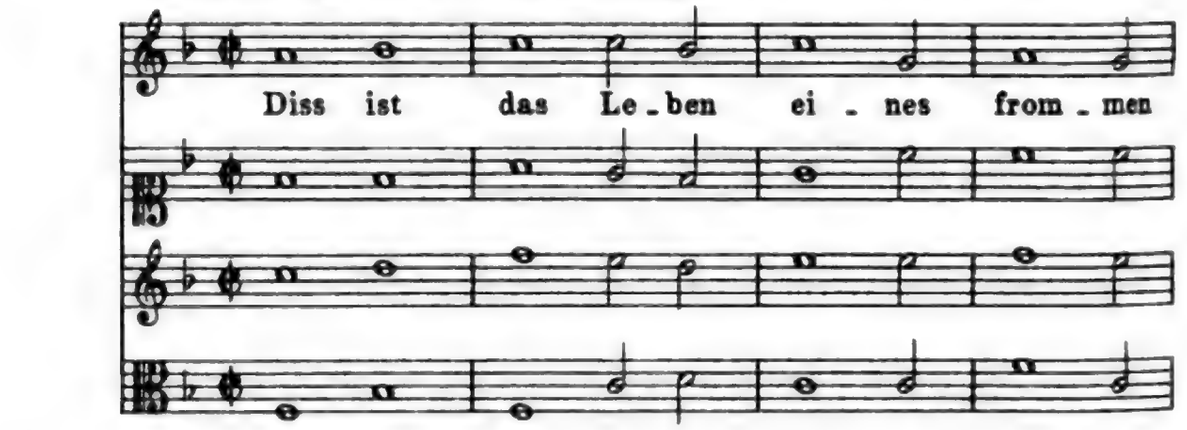
1. *c* statt *G*.

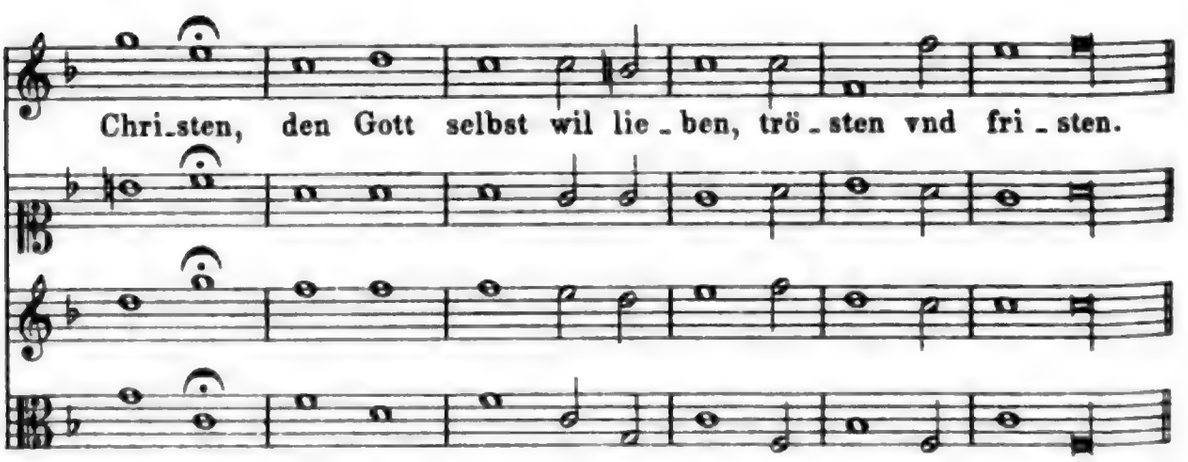
Act 4. Lied. Die Knaben singen den Breutigam an vmb die Nuss.





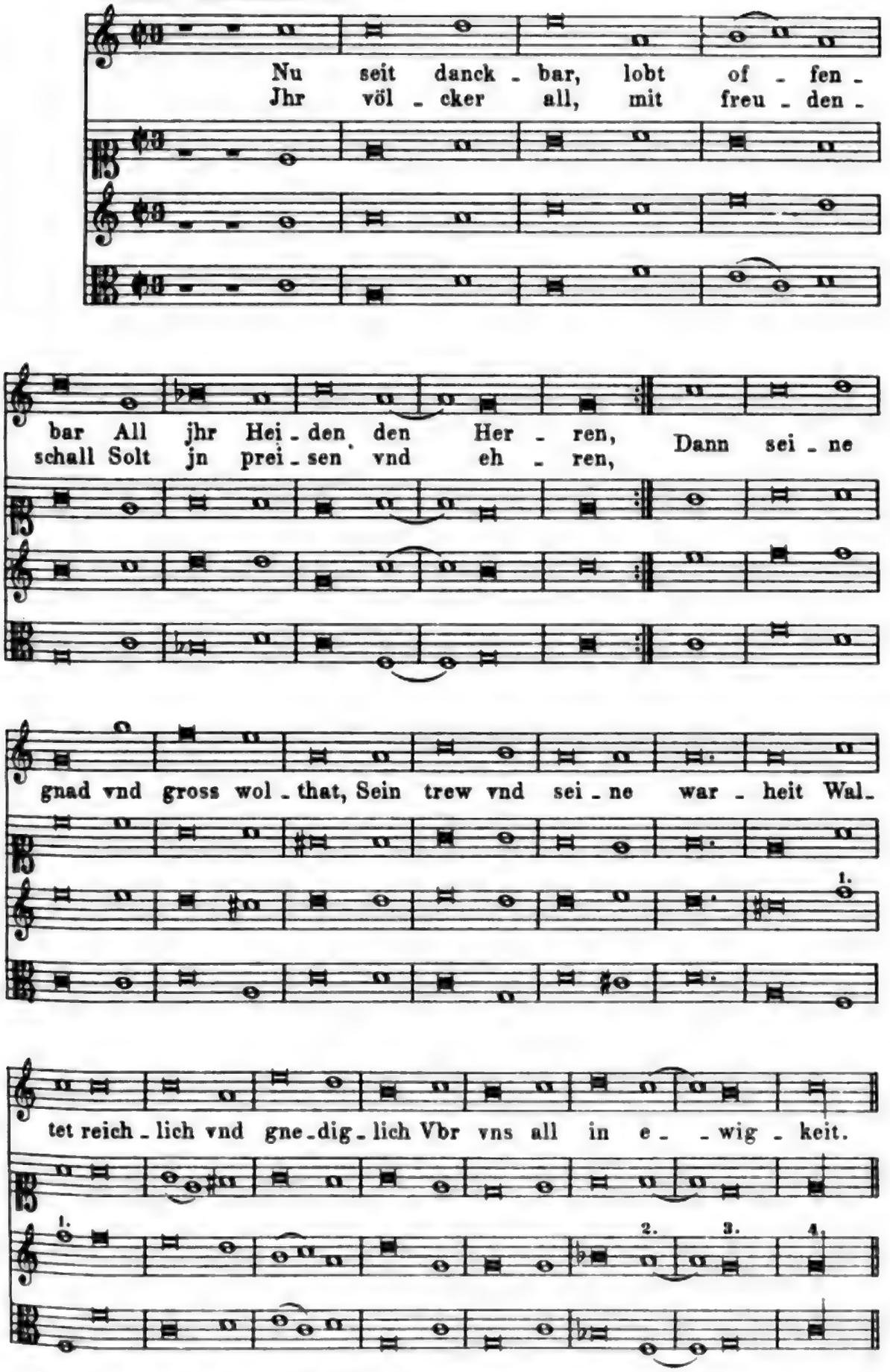
IV. Chor. Actschluss 4. Genus Phalaecium: – ⏑ | – ⏑ ⏑ | – ⏑ | – ⏑ | – ⏑.





Digitized by Google

V. Chor. Actschluss 5.

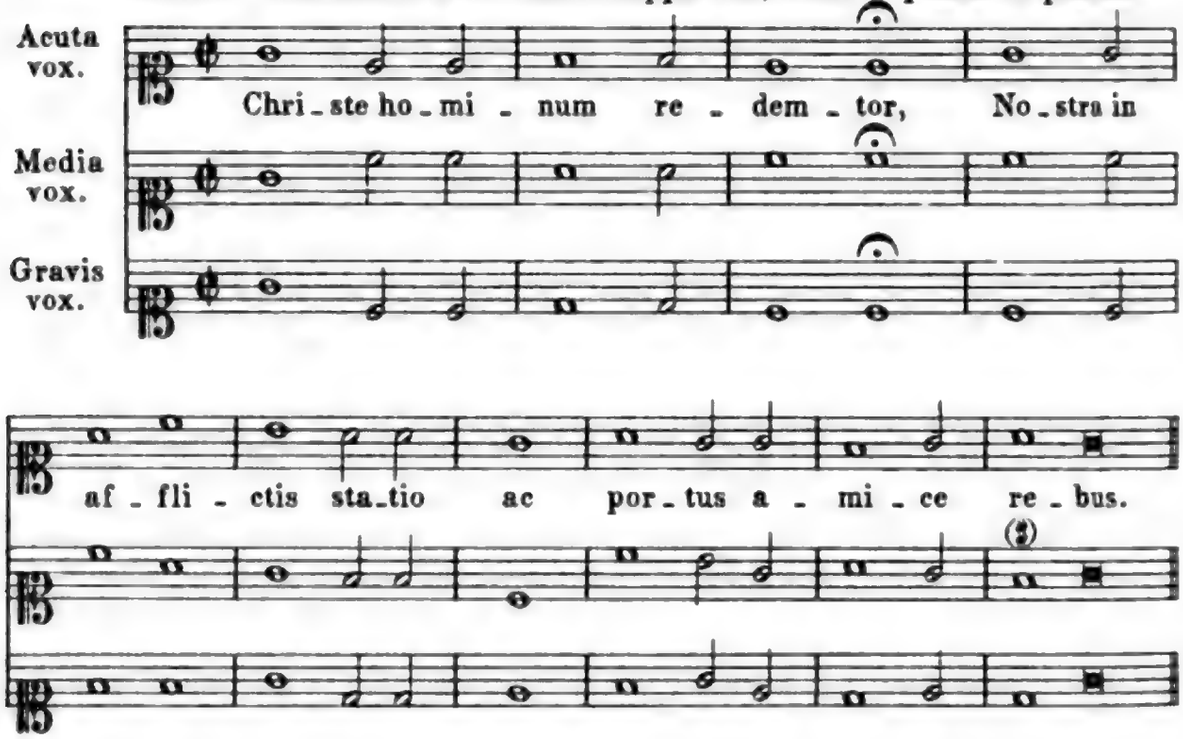


1. In der mir vorlieg. Abschrift steht *e e*.
2. 3. 4. In der Vorlage steht *e f h* (die Noten des 4. Discant).

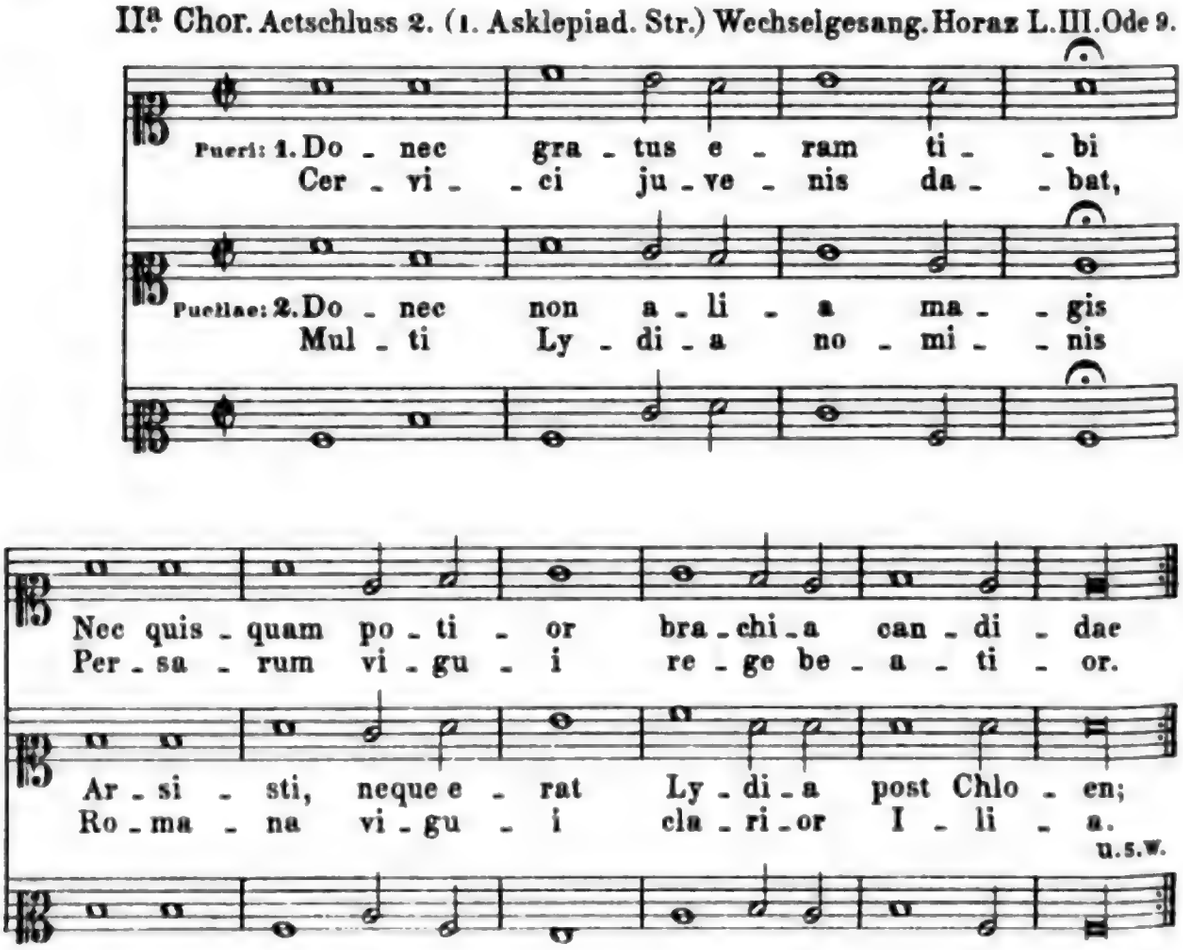
Nr. 19.
Hayneccius: Almansor.

1582.

I. Chor. Actschluss 1. (Grössere sapph. Str.) Chor. a pueris et puellis.

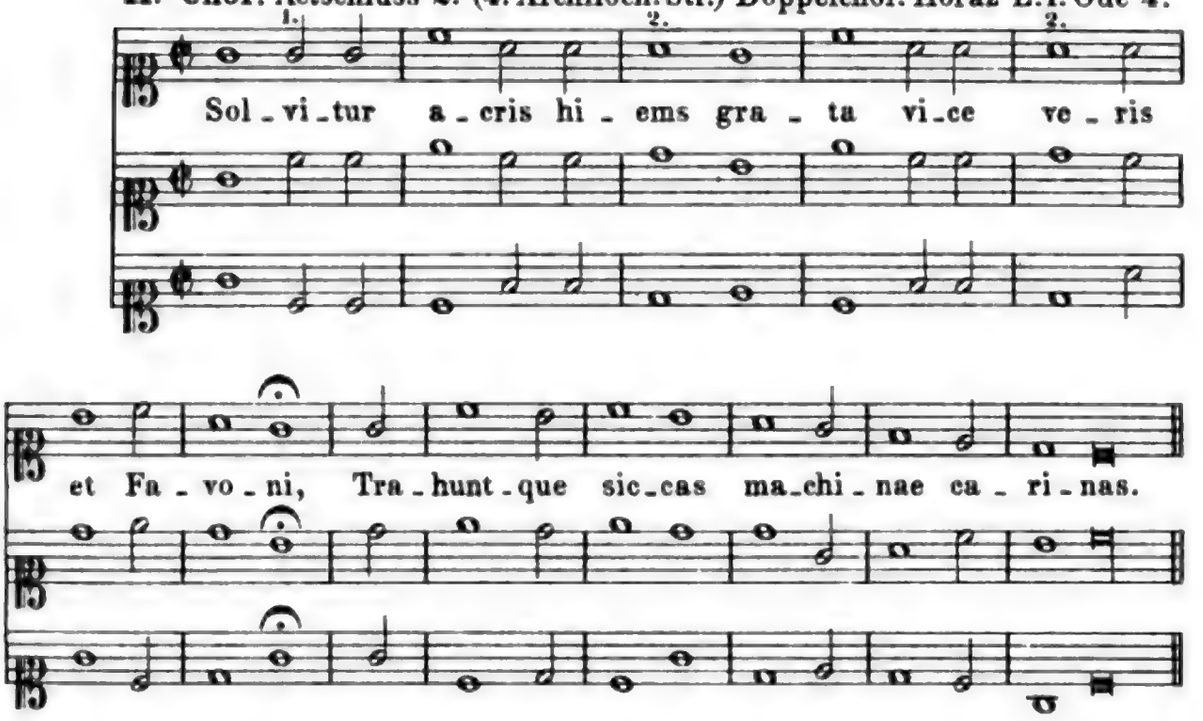


II[a] Chor. Actschluss 2. (1. Asklepiad. Str.) Wechselgesang. Horaz L. III. Ode 9.

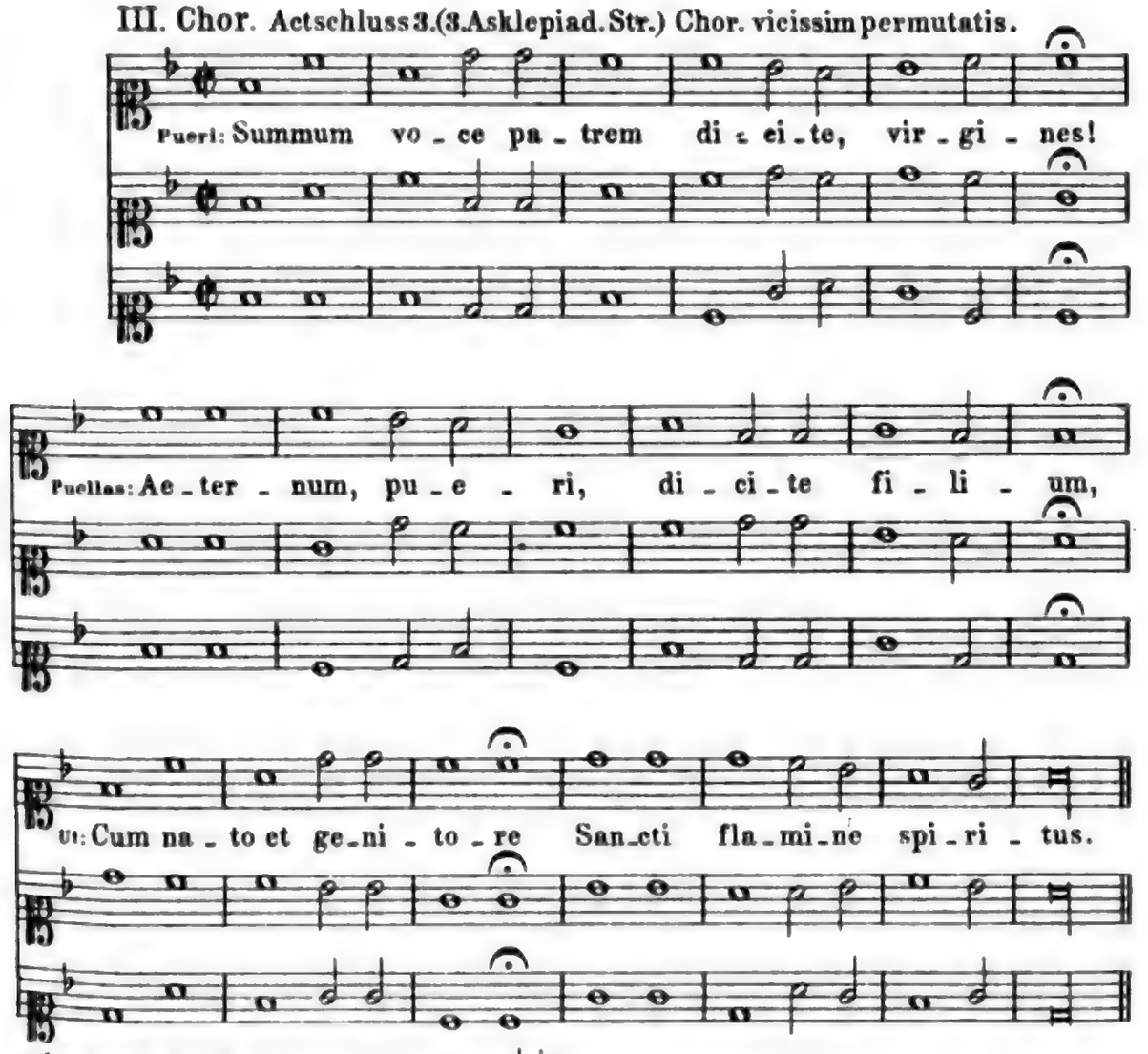


Digitized by Google

II^{b} Chor. Actschluss 2. (4. Archiloch. Str.) Doppelchor. Horaz L. 1. Ode 4.

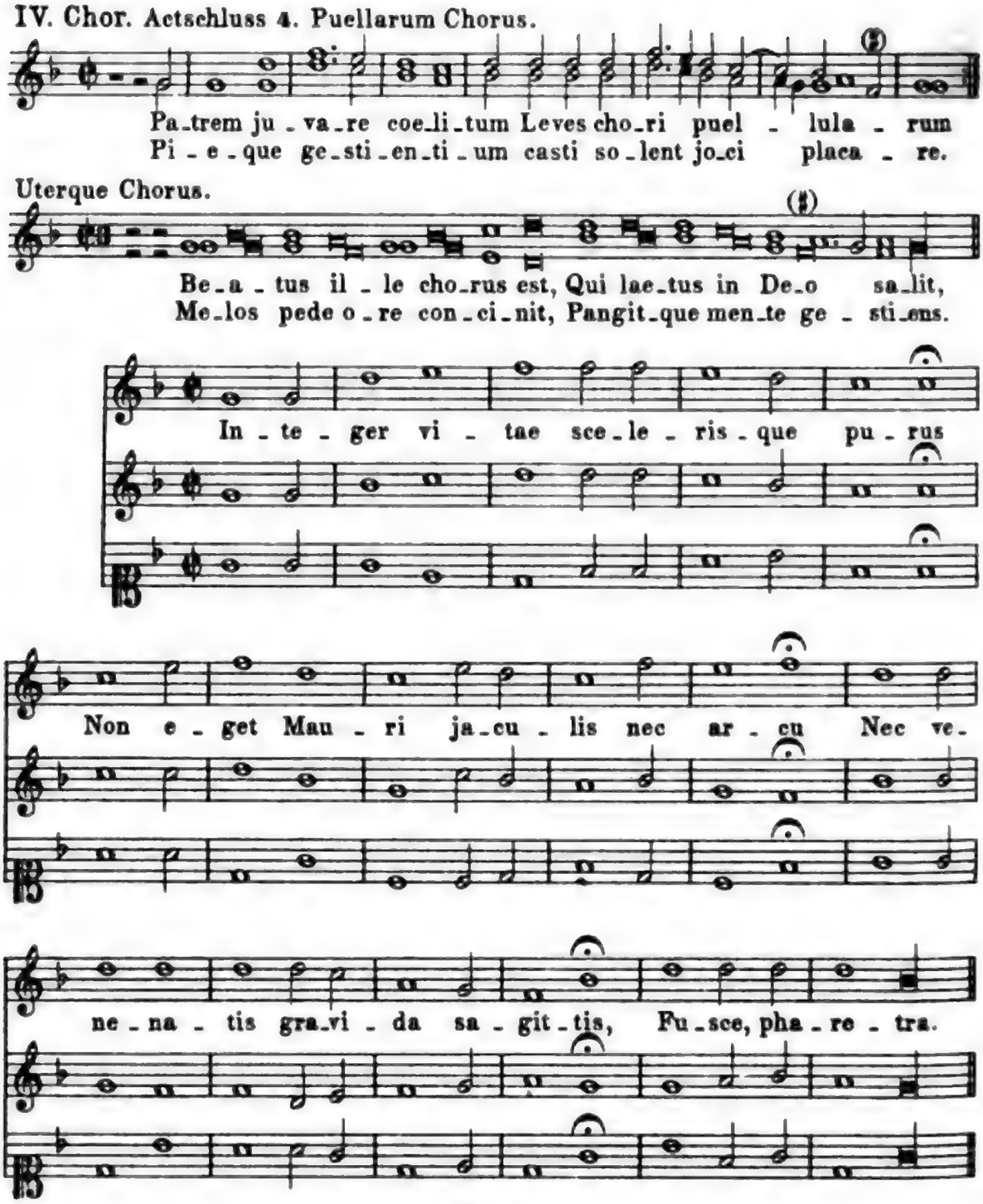


III. Chor. Actschluss 3. (3. Asklepiad. Str.) Chor. vicissim permutatis.



1. Im Druck statt des dactylischen ⏑ ∂ ∂ immer nur spondeisch ⏑ ⏑.
2. Im Druck beidemal *h* st. *a*.

IV. Chor. Actschluss 4. Puellarum Chorus.

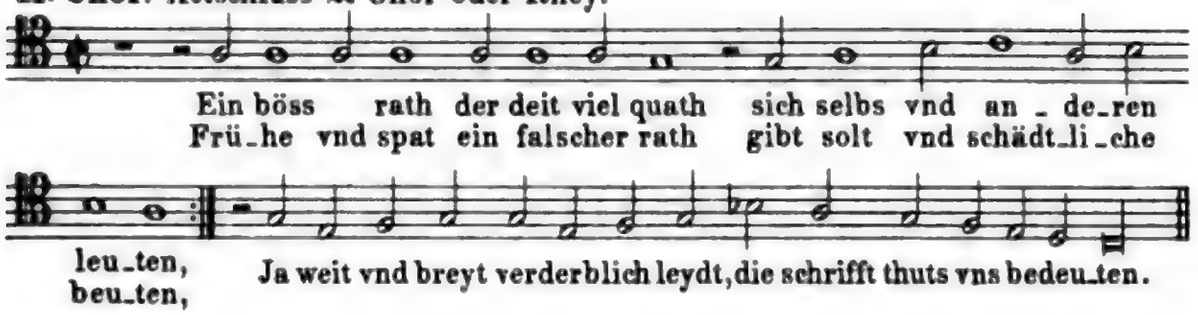


Nr. 20.
Schmidder: New Morgens Fell.

I. Chor. Actschluss 1. Chor oder Rhey der Kinder. 1585.

Digitized by Google

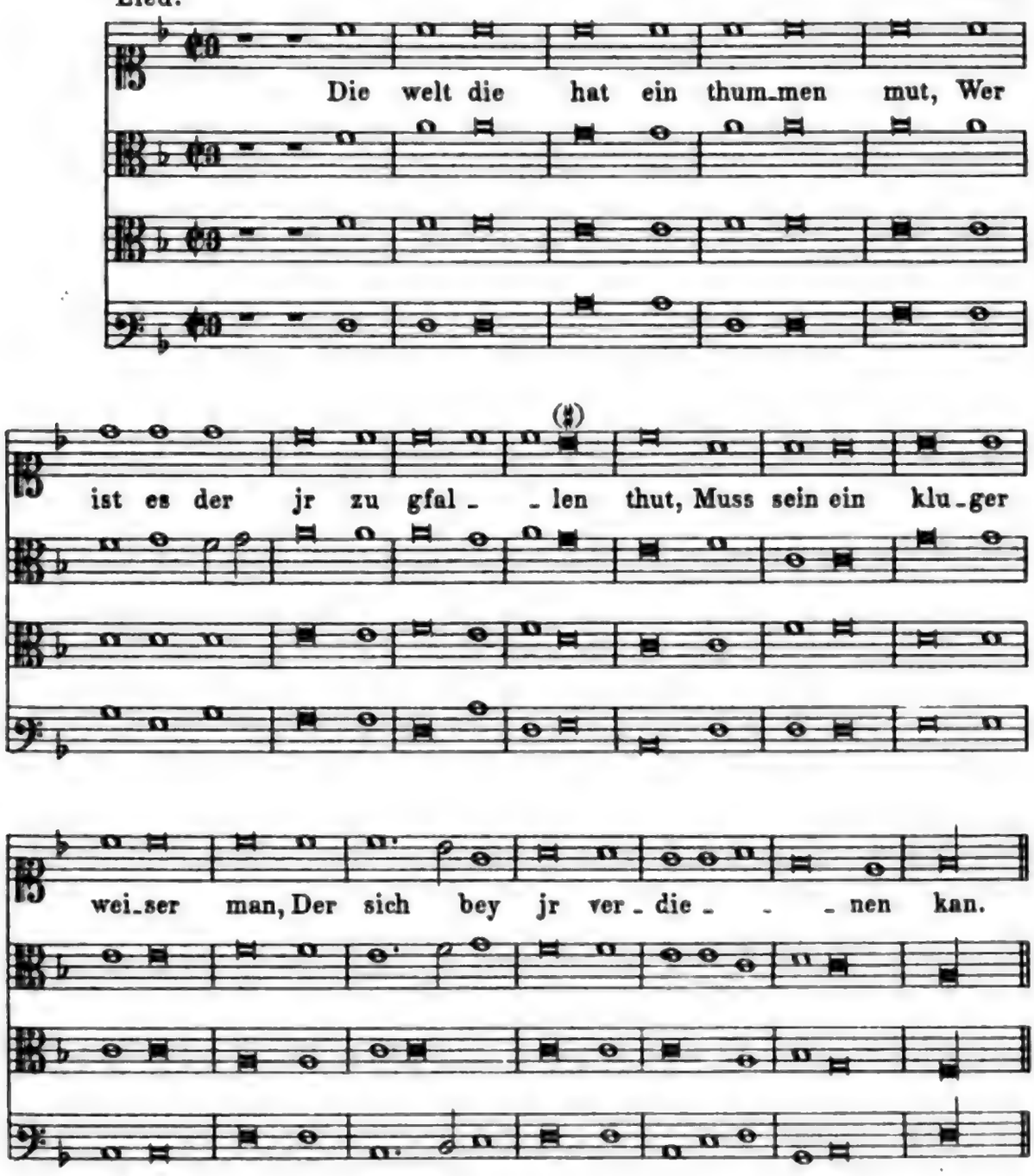
II. Chor. Actschluss 2. Chor oder Rhey.



Nr. 21.

Greff: Von der welt sitten.

Lied. 1537.



Digitized by Google

Die ethisch-pädagogische Würdigung der Musik durch Plato und Aristoteles.

Von

Ant. Fr. Walter.

Ein Philosoph unserer Zeit hat der Ödipus-Sage die berühmte Deutung gegeben: es sei der Grieche, der das Räthsel des Orientes löse, der zum Bewußtsein bringe und verwirkliche, was dort dunkel geblieben, das Menschliche auf allen Lebensgebieten; die Auflösung der ägyptischen Sphinx-Frage sei der Mensch[1]. »Ich bin Alles, was ist und was sein wird und was geschehen; meinen Schleier hat kein Sterblicher gelüftet« — *τὰ ὄντα καὶ τὰ ἐσόμενα καὶ τὰ γεγονότα ἐγώ εἰμι. τὸν ἐμὸν χιτῶνα οὐδεὶς ἀπεκάλυψεν*[2] — das war als das letzte und höchste Resultat des ägyptisch-orientalischen Wissens die geheimnißvolle Inschrift des verschleierten Bildes der Neïth zu Sais; dagegen glänzte aber mit goldenen Buchstaben im Pronaos des delphischen Tempels das Fundamentalgebot alles menschlichen Wissens »*Γνῶθι σεαυτόν*! Mensch, erkenne dich selbst!« Dieses *παράγγελμα* (Gesetz) des apollinischen Gottes war dem Griechen »*ἀρχὴ καὶ τέλος πάσης φιλοσοφίας καὶ εὐδοξίας*, Anfang und Ziel jeder Philosophie und alles glücklichen Lebens«.

Ein voller, ganzer Mensch zu sein im Gleichgewichte des Geistigen und Sinnlichen, erkannte der Grieche daher auch als seine sittliche Aufgabe; die körperlichen und geistigen Kräfte naturgemäß und harmonisch zu fördern, die menschliche Natur allseitig zu veredeln und zu vervollkommnen, das war das Ziel der griechischen Bil-

---

[1] M. Carriere, Hellas und Rom in Religion und Weisheit, Dichtung und Kunst. Seiner »Kunst im Zusammenhang der Kulturgeschichte« II. Bd. S. 6. Vergl. E. von Lasaulx, Studien des klassischen Alterthums. S. 366, 369.

[2] Plut. de Is. et Os. p. 354 C., vollständiger Proclus in seinem Kommentar zu Timäus p. 30, 39.

dung und Erziehung[1]. Durch sie sollte bei der Jugend Ebenmaß und Harmonie, reger Muth und stille Besonnenheit gewirkt werden, die Männer sollten gesund an Geist und Körper, ethisch so gut als ästhetisch gebildet, schon äußerlich durch würdige Haltung, edlen Anstand und offenes, freies Benehmen ihre innerliche Durchbildung bekunden und in ihrer ganzen äußeren Erscheinung ein Abbild der Kraft und der Milde darstellen, jene von den Alten vielgepriesene besonnene Ruhe und Mannheit (*σωφροσύνη*, *καλοκἀγαθία*), welche den Menschen nicht als eine vollendete Maschine, sondern als den sichtbaren Ausdruck der sich selbst vollendenden Freiheit erscheinen lassen[2]; der Greis sollte befähigt werden zur heiteren Ausdauer in der Gegenwart und frei sein von Stumpfsinn[3].

Die beiden pädagogischen Mittel nun zur Verwirklichung dieses griechischen Ideales oder des idealen Griechenthums waren Gymnastik und Musik; erstere gab sich mit etwas werdendem und vergänglichem, dem Körper ab, letztere, die Musenkunst, welche mit jener parallel geht (*ἀντίστροφος τῇς γυμναστικῇς*)[4], hatte den sittlichen Charakter zu bilden[5]. Auf diese zwei Unterrichtsgegenstände blieb auch bei mancher Verschiedenheit im Einzelnen die Erziehung wenigstens in den besseren Zeiten der Hellenen beschränkt; Blüthe und Verfall der Staaten waren abhängig vom kräftigeren oder lässigeren Betrieb dieser Disciplinen[6]. »Was zur Bildung des Leibes diente, war unter Gymnastik, was den Geist zu bilden im Stande war, unter der Musik begriffen. Das Eine sollte das Andere ergänzen, ja durchdringen und aus der Vereinigung von beiden sollte die Gesinnung hervorgehen, die den Genuß des sinnlichen Lebens veredelt, um würdiger Zwecke willen Mühseligkeiten übernimmt, für Freiheit und

[1] Dr. L. Grasberger, Erziehung und Unterricht im klassischen Alterthum. I. Theil S. 194 »Freiheit und Schönheit, das sind die beiden Faktoren, welche das Leben des griechischen Volkes in Politik und Religion in so großer Mannigfaltigkeit gestalteten; die beiden Grundideen, aus welchen ihr politisches, sociales und religiöses Leben sich in einer so vielgestaltigen, glänzenden Weise entwickelte, daß sie durch ihre hohe Geisteskultur alle Völker des Alterthums überragen«. V. Granvellas philosophisch-ästhetische Studien »Wahrheit, Schönheit und Liebe« (Leipzig, Brockhaus, 1867) S. 185.

[2] Als eine »Gemeinschaft der Freien« bezeichnet Aristoteles den Staat.

[3] Bernhardy, Griechische Litteratur-Geschichte. I. S. 79 (Grasberger, l. c. S. 198).

[4] Plat. de rep. und im Tim. *»μήτε τὴν ψυχὴν ἄνευ τοῦ σώματος κινεῖν μήτε σῶμα ἄνευ ψυχῆς.«*

[5] Grasberger, I. Bd. S. 200, II. Bd. S. 353.

[6] Fr. Cramer, Geschichte der Erziehung und des Unterrichts im Alterthum. I. 304, II. 106.

Vaterland Gefahr und Tod verachtet und Glück und Muße auf eine freie und würdige Weise erträgt[1].«

Wenn nun auch zur Musen-Kunst[2] die Grammatik, später sogar die Graphik, überhaupt jeder wissenschaftliche Betrieb oder Unterricht, der sich auf die Seele vorzugsweise bezieht, gerechnet wurde, so stand doch oben an die Musik im engeren Sinne, als eine wahre Gymnastik nicht bloß des Gehörs und der Stimme, sondern auch des Geistes. In Verbindung mit der Poesie galt sie deswegen, weil sie mit Hilfe des Zeitmaßes und des Wohlklanges am meisten in das Innere der Seele eindringt und diese am kräftigsten ergreift, als die beste *ψυχαγωγία* (Seelen-Führerin), als ein vorzügliches Mittel zur *εὐψυχία* (zum glücklichen Leben der Seele); sie war den Hellenen mehr als bloße Ton-Kunst, sie war die gesammte Bildung des Geistes, die Mutter aller Tugend, die Schöpferin jeglicher Ordnung, die das ganze Leben des Menschen mit der Harmonie beschwingt und beseligt[3]. Weit entfernt daher, etwa nur eine angenehme Unterhaltung für die Stunden der Erholung zu sein, war sie vielmehr ein höchst wichtiges und wesentliches Bildungsmittel. Und so geziemt es auch dem Genius des Künstler-Volkes der griechischen Halbinsel! Diejenigen, welche nicht bloß in der kunstvollen Metrik der Dichter, sondern auch im rhythmischen Bau der prosaischen Rede, in der Beschaffenheit der Sprache selbst[4] einen so feinen Sinn für Wohlklang und Harmonie, für Einklang von Form und Gehalt bekundeten; diejenigen, deren Werke der Architektonik und Plastik Kunstwerke des Ebenmaßes und der Harmonie sind — haben selbstverständlich der eigentlichen und primären Kunst des Wohlklanges und der Harmonie, der Musik die höchste Sympathie, das größte ideale und praktische Interesse entgegengebracht, die edelste ethische Würdigung für sie empfunden, die vornehmste pädagogische Bedeutung ihr zugeschrieben.

---

[1] Jacobs, Erziehung der Hellenen. S. 17.

[2] Von den Musen, den Göttinnen alles dessen, was gegenüber der Mühe und Noth des Lebens Heiterkeit und Schönheit des Lebensgenusses gewährt, ist die Musik (*μουσική* sc. *τέχνη*, mhd. mûseke, ahd. mûsica) genannt; nach Dr. Kuhn, Zeitschrift für vergleich. Sprachforschung V. 398, VI. 109, Zehetmayr, Analogisch-vergleichendes Wörterbuch (Leipzig, Brockhaus 1879) wird wohl das Etymon von Muse »die Minnende und Sinnende« sein. Darnach wäre die Musik jene Kunst, welche das menschliche Minnen und Sinnen, Lieben und Einsehen in den Tönen zum Ausdrucke bringen will, wäre sie die Ton-Sprache des Verstandes und Gemüthes. Aber in der Musik muß »Kunst« *τέχνη* (*τίκτω*), eine geistige Zeugung, Schöpfung sein; nur da, wo der Genius im Enthusiasmus einer höheren Inspiration eine Welt der Töne schafft, da ist wahre und wirkliche Musen-Kunst.

[3] Grasberger a. O. III. S. 272.

[4] Encyklopädie von Wetzer und Welte, V. Bd. S. 1278.

Doch nicht das setze ich mir zur Aufgabe, nachzuweisen, wie für diese Thatsache die Geschichte und Litteratur des klassischen Volkes Zeugniß giebt, sondern ich will vorführen, was die beiden Koryphäen der attischen Philosophie, jene Männer, in welchen der griechische Geist zum höchsten Adel der Lebensanschauung sich entwickelt und erhoben — Plato, von dem die Geschichte der Philosophie sagt[1], er vereinige die kühnste Idealität mit einer seltenen Schärfe des Denkens, Aristoteles, den der italienische Dichter *il maestro di color che sanno*[2] nennt, — was diese über die Musik geurtheilt, was sie insbesondere in ihren Grundlinien zu einer Staatserziehungswissenschaft der Musik für eine Stellung zugewiesen.

Um eine kurze Charakteristik beider Männer zu geben, sei es erlaubt, an das berühmte vatikanische Wandgemälde »*Scuola d' Atene*« zu erinnern. Auf diesem Raffael'schen Bilde, einer großartigen Schilderung der Hoheit des klassischen Geisteslebens[3], stehen Plato und Aristoteles im Centrum der antiken Denker und Gelehrten, Philosophen und Mathematiker, welche in den künstlerisch vollendetsten Gruppen um die beiden sich sammeln. Der erstere hat den Blick und die Rechte aufwärts gerichtet, seinem hohen geistigen Fluge entsprechend, empor zu dem ewigen Reiche der Ideen: der letztere dagegen zeigt und blickt abwärts auf die Welt des Sichtbaren und der Erfahrung. Plato, sagt Goethe, verhält sich zu der Welt, wie ein seliger Geist, dem es beliebt einige Zeit auf ihr zu herbergen. Es ist ihm nicht sowohl darum zu thun, sie kennen zu lernen, weil er sie schon voraussetzt, als ihr dasjenige was er mitbringt und was ihr so noth thut, freundlich mitzutheilen. Er dringt in die Tiefen, mehr um sie mit seinem Wesen auszufüllen als um sie zu erforschen. Er bewegt sich nach der Höhe, mit Sehnsucht seines Ursprunges wieder theilhaftig zu werden. Alles was er äußert, bezieht sich auf ein ewig Ganzes, Gutes, Wahres, Schönes, dessen Förderung er in jedem Busen aufzuregen strebt[4].

Aristoteles steht zu der Welt wie ein Mann, ein baumeisterlicher. Er ist nun einmal hier und soll hier wirken und schaffen. Er erkundigt sich nach dem Boden, aber nicht weiter, als bis er Grund findet. Er umzieht einen ungeheuren Grundkreis für seine Gebäude, schafft Materialien von allen Seiten herbei, ordnet sie, schichtet sie auf und steigt so in regelmäßiger Form pyramidenartig in die Höhe.

---

[1] Zeller, Die Philosophie der Griechen. II. S. 377.
[2] Dante, Inferno IV, 131.
[3] Müller, Lexikon der bildenden Künste. S. 735.
[4] Goethe, Werke. 53. Bd. S. 85.

Welches ist nun des Idealisten und Realisten unter den Philosophen der klassischen Vorzeit ethisch-pädagogische Würdigung der Musik?

Ich gedenke, die Antwort auf diese Frage nicht dadurch zu geben, daß ich einfach aus Plato und Aristoteles excerpiere und citiere, sondern im Interesse der Übersichtlichkeit und Klarheit will ich nach gewissen Gesichtspunkten ordnen und zusammenstellen, was zur Sache gehört und die Stellen der Klassiker nur insoweit anführen, als es sich um eine Art von Terminologie handelt und es zum tieferen Verständniß des Textes beiträgt. Philologische Behandlung und textkritische Untersuchungen sind natürlich dabei ausgeschlossen. Darum ist es mir eben vor Allem zu thun, die idealen und weisen Gedanken unserer Philosophen in ihrer unvergänglichen Bedeutung für alle Zeiten mit dem ganzen Gewichte ihrer Wahrheit und dem imponierenden Werthe ihrer Begründung in lebensvollem Bilde darzustellen.

Zu den Schriften, welche die Geschichte der Philosophie[1] den reiferen Jahren Platos zuschreibt, gehört das umfangreiche, tiefdurchdachte, künstlerische Werk »πολιτεία«, die Republik, der Staat. In diesem redet er von dem Zwecke und der Aufgabe des Staates, seiner Verfassung und seinen gesellschaftlichen Einrichtungen. Der platonische Ideal-Staat, der ihm nicht ein unausführbares Phantasiebild[2], sondern eine Nothwendigkeit für das Wohl der Menschheit war, dessen Princip echt griechisch, ist eine Erziehungs-Anstalt und das platonische Staats-Ideal die Pflege der Sittlichkeit und der Wissenschaft, die Erhebung des ganzen Menschen aus dem Ocean der Sinnlichkeit, die allseitige Befreiung von der Herrschaft des Körpers, *in summa* die Philosophie[3]. Dem in der Idee Gerechten und Heiligen soll er eine Repräsentation verschaffen, welche zugleich die Gewalt hat, damit »das hundertköpfige Thier, welches mit dem Menschen zusammenwohnt, von dem Menschen vollkommen beherrscht werde«[4].

Die Grundlage aber aller *παιδεία*, Bildung und Erziehung, ist ihm die Musik und Gymnastik; eine harmonische Vereinigung beider hat die richtige Stimmung der Seele, ihre Befreiung einerseits von der Weichlichkeit und anderseits von der Rohheit der Sitten hervorzubringen.

---

[1] Zeller, l. c. II. 466.

[2] Hegel, Geschichte der Phil. II. 240. (Zeller, V. 776).

[3] Das ist ihm nämlich nach der Rep. X. 511 D, Phädo (64) die Philosophie, »Abschälung der an die Seele angewachsenen Muscheln und Tange.«

[4] Ranke, Weltgeschichte, I. 2, S. 79 nach der Rep. IX. 591.

Οἱ μὲν γυμναστικῇ ἀκράτῳ χρησάμενοι ἀγριώτεροι τοῦ δέοντος ἀποβαίνουσιν, οἱ δὲ μουσικῇ μαλακώτεροι αὖ γίγνονται ἢ ὡς κάλλιον αὐτοῖς. Polit. III. 410 D.[1]. »Diejenigen, welche ohne Beimischung die Gymnastik üben, werden roher als sie sollten, die auf die musische Kunst sich beschränkenden dagegen weichlicher als ihnen ziemt.« »Wer sich ganz der Musik hingiebt und durch das Ohr seiner Seele beständig süße, weiche und klagende Harmonien einflößen läßt, wird zwar zuerst, wenn er von heftiger Gemüthsart ist, wie das Eisen weich werden und seine Härte auf eine nützliche Art mildern: wenn er aber länger dabei bleibt, wird er seinen Muth zerschmelzen und die Sehnen aus seiner Seele herausschneiden. Wenn er dagegen viel und eifrig Gymnastik ohne Musik treibt, so wird er muthig und männlich werden, aber seine Seele wird schwach, stumpf und blind (*ἀσθενές τε καὶ κωφὸν καὶ τυφλόν*) bleiben. Darum sind Gymnastik und Musik nicht für den Leib und die Seele für sich, sondern dazu bestimmt, daß sie miteinander verbunden und ineinander gefügt und gemischt werden.« Polit. III. 411[2].

Unmusikalisch (*ἄμουσος*) und ungymnastisch galt den Hellenen als Bezeichnung der Unkultur und Unfreiheit, einer verächtlichen Unterwürfigkeit.[3].

Die Hauptsache aber von beiden Bildungs-Faktoren ist die Musik, die musische Kunst, die alleinige unmittelbare Vorbereitung für die Philosophie — wird doch von Plato einmal im *Symposion* Musik als Übung des Gesanges sogar für identisch mit *παιδεία* genommen[4]. Ihr Zweck ist der, daß die Zöglinge in einer gesunden

---

[1] Ich citiere nach der Ausgabe von Fr. Ast, Leipzig, Weidmann, 1822; die Übersetzung nach Fr. H. Müller, Leipzig, Brockhaus, 1866.

[2] Grasberger, l. c. II. 356 »das musikalische Element gewährte dem Thierischen der Gymnastik, einer rohen Turnerei, den sanfteren Rückhalt und umgekehrt verlieh das Gymnische dem ersteren Körnigkeit, bewahrte vor falscher Sentimentalität und blieb eine fortwährende Mahnung an das Konkrete und Wirkliche.«

[3] Ich erinnere mich an die herrliche Stelle bei Shakespeare, Kaufmann von Venedig (5, 1), in welcher der Dichter die Unempfindlichkeit für musikalische Eindrücke für einen Beweis von Verwilderung des Gemüthes und innerer Verderbtheit hält:

> Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
> Den nicht der Töne süßer Einklang rührt,
> Taugt zu Verrath, zu Räuberei und Tücken;
> Schwarz wie die Nacht ist seines Herzens Sinnen,
> Und sein Gemüth ist finster wie der Erebus.
> Trau einem Solchen nie!

[4] Vgl. Cicero Tusc. disp. I. 2, 4 *summam eruditionem Graeci sitam censebant in nervorum atque vocum cantibus. In Graecia musici floruerunt discebantque id omnes; nec qui nesciebat satis excultus doctrina putabatur.*

sittlichen Atmosphäre aufwachsend (*ὥσπερ ἐν ὑγιεινῷ τόπῳ οἰκοῦντες*, Polit. III, 401) für alles Edle und Gute Sinn bekommen und sich an seine Übung gewöhnen (*εἰς ὁμοιότητά τε καὶ φιλίαν καὶ συμφωνίαν τῷ καλῷ λόγῳ ἄγουσα*). Die Musik taucht in die Seele, dringt im Geheimen weiter, bestimmt allmählich das *ἦθος*, dann das Thun, macht ihren Einfluß auf den äußeren Verkehr und zuletzt auf die Verfassung, die Gesetze (das objektive Ethos) geltend. Ehe noch die junge Seele weiß und sich Rechenschaft zu geben vermag, wird ihr dieser Sinn für das Schöne und Gute eingepflanzt, so daß sie es auch in anderen Gebieten erblickt, es lobt, sich freut, wie derjenige, welcher die Buchstaben kennt, sie in jeder Materie, in Spiegeln und Bildern wieder erkennt[1].

Das ist also nach Plato der Abschluß der musikalischen Bildung, — die Liebe zum Schönen, die als solche rein ist und frei von aller störenden sinnlichen Beimischung (*δεῖ δέ που τελευτᾶν τὰ μουσικὰ εἰς τὰ τοῦ καλοῦ ἐρωτικά*).

Des Gleichmaßes und der harmonischen Stimmung (*εὐρυθμίας τε καὶ εὐαρμοστίας*) bedarf das Leben des Menschen; deswegen lernen die Knaben das Kitharspiel, werden dadurch zugleich mit den Liedern guter lyrischer Dichter bekannt, müssen ihre Stimme dem Saitenspiel anpassen und die Melodien sich einprägen. Dadurch gewöhnen sie sich an rechtes Maß und schöne Ordnung und werden geschickter in Worten und Werken (*εὐρυθμότεροι καὶ εὐαρμοστότεροι*).

Den Einfluß der Musik schlägt Plato so hoch an, daß er sie geradezu für den Hort des Staates erklärt, an dem nicht gerüttelt werden könne, ohne den vollständigen Verfall der bestehenden Sitten und Gesetze herbeizuführen[2]. *Οὐδαμοῦ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων*. Pol. IV. 424. Eine jede Neuerung also in der Musik (musischen Bildung) sei auch eine Umwälzung im äußeren Staate[3]. Einsichtsvolle Regenten werden daher auch vor

---

[1] Diese Stelle kommentiert Cicero (de legg. 2 c. 15): *assentior Platoni, nihil tam facile in animos teneros atque molles influere quam varios canendi sonos: quorum dici vix potest quanta sit vis in utramque partem. Namque et incitat languentes et languefacit excitatos et tum remittit animos tum contrahit.*

[2] Wie bereits erwähnt, darf man dabei nicht bloß auf die Melodien sich beschränken, wie dieses seit Cic. de legg. III. 14, 32 unzählige male geschehen ist: es handelt sich, wie das aus unserer Darstellung klar und ersichtlich, um die Musik und Poesie und eben damit um die sittliche Bildung, *παιδεία καὶ τροφή*. Vgl. übrigens zur Stelle Franc. Bacon hist. nat. II. p. 784 (Lasaulx, Philosophie der schönen Künste p. 140): *illud experientia comprobatum recepit antiquitas, ex auditu variatisque musicae modulis sequi in moribus magnam alterationem.*

[3] Grasberger, a. O. II. S. 360.

allem ihr Augenmerk auf die Musik richten; sie werden weder in die Tonkunst einen sittenlosen und verweichlichenden Charakter sich einschleichen lassen, noch werden sie der Dichtkunst Formen gestatten, welche die Bürger der Einfachheit und Wahrheitsliebe entwöhnen könnten; wie sie auf dem Gebiete der bildenden Künste nur das Edle und Anständige dulden, so werden sie auch alles Unsittliche und alle unwürdigen Vorstellungen über die Götter in der Dichtkunst verbieten[1].

Ἀνδρεία und *σωφροσύνη*, Tapferkeit und Sittsamkeit, ist das letzte Ziel, welchem die Erziehung der Krieger im platonischen Staate zustrebt; deshalb sollen bei ihnen (Polit. III. 410, IX. 591) Gymnastik und Musik in ihrer naturgemäßen Verbindung das Schönste, was es giebt, die Harmonie des Menschen mit sich selbst hervorbringen; sie sollen bewirken, daß die körperliche und die geistige Entwickelung gleichen Schritt halten, sie sollen in der Seele auf eine Vereinigung von Kraft und Milde, von Tapferkeit und Sittsamkeit hinzielen.

Das ist das Großartige der Anschauung Platos, daß er durchweg und in Allem die Tonkunst unter den ethischen Gesichtspunkt stellt; sie soll ein sittliches Erziehungsmittel und sonst nichts sein: eine Kunst, welche diesem Maßstabe sich nicht fügt, erträgt der platonische Staat nicht.

Weil aber die Kunst — Dichtkunst, Musik, Schauspiel — um zu gefallen, den Neigungen der Menschen und insbesondere denen der Massen schmeichelt; weil diese Üppigkeit, durch welche sie zu gefallen sucht, die Menschen verweichlicht und verderbt, den Zuhörer und Darsteller unvermerkt an verwerfliche Gesinnungen und Handlungen gewöhnt — darum verlangt Plato, daß über alle künstlerischen Leistungen und Darstellungen das Urtheil sachverständiger Richter eingeholt werde. Alle Kunstübung als ein Theil der öffentlichen Erziehung werde unter die Leitung der Staatsbehörden gestellt und alles, was mit den sittlichen Zwecken des Staates nicht übereinstimmt, daraus entfernt. — *ὃν μὲν ἂν καλὸν ποιῶσιν, ἐγχριτέον, ὃν δ' ἂν μή, ἀπογριτέον* Polit. II. 377. B.

Bei der Verbindung der Musik und der Poesie sei es hier auch erwähnt, daß Plato in seinem Idealstaate alle Mythen verbietet, welche von Göttern und Helden Unwürdiges aussagen; er verbannt die dramatische Poesie gänzlich aus dem Staate und der epischen gestattet er neben der einfachen Erzählung die Nachbildung fremder Reden nur dann, wenn dieselben als sittliches Vorbild dienen können, so daß demnach, wie er selbst (X. 607 A) bemerkt, von der gesamm-

[1] Zeller, l. c. II. 1, S. 773 (Polit. II. 376, III. 403).

ten Dichtkunst nur Hymnen auf die Götter und Loblieder auf wackere Männer übrig bleiben.

Nur eine solche Musik und solche Versmaße will er zulassen, welche in den verschiedenen Lebenslagen eine männliche Gemüthsstimmung ausdrücken.

»Jedenfalls kannst du gewiß das zur Genüge angeben, daß der Gesang aus 3 Theilen besteht: den Worten, der Tonweise, und dem Versmaße (*λόγου τε καὶ ἁρμονίας καὶ ῥυθμοῦ*).

Ja, das wohl.

Nicht wahr, was die Worte dabei anlangt, unterscheiden sie sich gewiß nicht von den nicht gesungenen, insofern sie nach dem eben angegebenen Maßstabe und ebenso vorgetragen werden müssen?

Richtig.

Und Tonweise und Versmaß muß sich doch nach den Worten richten?

Wie sollten sie nicht?

Gewiß behaupteten wir aber doch, daß in der Rede Jammern und Wehklagen nicht Noth thun.

Freilich nicht!

Welche Tonweisen sind nun klagend? Sag es mir, denn du bist ein Tonkundiger? *σὺ γὰρ μουσικός.*

Die halblydische *μιξολυδιστί*, die strenglydische *συντονολυδιστί* und einige der Art.

Diese müssen also verbannt werden, denn sie taugen selbst für Frauen nicht, die wacker sein sollen, geschweige denn für Männer.

Allerdings.

Aber Trunkenheit ist doch für Wächter höchst unanständig und Weichlichkeit und Trägheit.

Wie sollten sie das nicht?

Welche Tonweisen sind nun weichlich und für Zechgelage geeignet?

Die ionische (*ἰαστί*) und die lydische (*λυδιστί*), die man die schlaffen[1] (*χαλαραί*) nennt.

Wirst du, Freund, dieser irgend vor kriegerischen Männern dich bedienen?

Keineswegs; vielmehr scheint nur die dorische und phrygische übrig zu bleiben.

Die Tonweisen kenne ich nicht; aber laß diejenige bestehen, welche wohl die Ausrufe und Töne eines Tapfern in würdiger Weise

[1] Müller übersetzt freie, Ast: *remissae*, »schlaffe Tonweisen ohne Spannkraft, feste harmonische Verbindung der Töne«. Beides unrichtig; auch darf *συντονολυδιστί* nicht als »strenglydisch« gefaßt werden. Es führt zu weit, sich auf Erörterung dieser schwierigen Fragen hier einzulassen.

nachzuahmen vermöchte, wenn er in einem kriegerischen Beginnen und irgend einem gewaltsamen Unternehmen begriffen ist, und auch beim Mißlingen oder wenn er Wunden und dem Tode entgegengeht oder in andere Widerwärtigkeiten geräth und bei allen diesen Gelegenheiten, wie in Reih und Glied und standhaft gegen das Schicksal ankämpft; sowie ferner eine andere für einen in einem friedsamen, nicht erzwungenem, sondern freiwilligem Thun Begriffenen, entweder für Einen, der Jemand zu überreden sucht und bittet, sei es einen Gott im Gebete oder einen Menschen durch Belehrung und Ermahnung oder umgekehrt den Bitten oder Belehrungen oder Überredungen eines Andern Gehör giebt und dem es deshalb nach Wunsch ergeht und der nicht übermüthig ist, sondern bei allen solchen Gelegenheiten besonnen und verständig sich benimmt und mit dem, was ihm begegnet, zufrieden ist. Diese beiden Tonweisen für Gewalt Übende, freiwillig Thätige (*βίαιον, ἑκούσιον*), welche am treuesten die Töne Glücklicher, Unglücklicher, Besonnener, tapfer Kämpfender (*εὐτυχούντων, συντυχούντων, σωφρόνων, ἀνδρείων*) nachahmen — diese laß fortbestehen."

Es sollen eben nach platonischer Idee alle Dichtungen und Gesänge sittliche Gesinnungen darstellen, sie alle sollen darauf ausgehen, die Überzeugung zu befestigen, daß nur der Tugendhafte glücklich, der Schlechte stets unglücklich sei.

Ist es nicht eine unbestreitbare Wahrheit, welche Plato ausspricht, wenn er sagt: den Werth künstlerischer Darstellungen solle man nicht nach dem Geschmacke der Masse, sondern nach dem der Besten und Tugendhaftesten, nicht von der Menge beurtheilen lassen, welche im Theater die Bänke füllt; auserwählte Richter sollen schätzen und bestimmen. Kein Gedicht, keine Sangesweise und kein Tanz solle ohne Zustimmung der Obrigkeit verbreitet werden; man solle eine Sammlung bewährter Lieder, Melodien und Tänze anlegen, theils für die Männer theils für die Weiber berechnet. Damit für jeden Fall die passenden Melodien und Versmaße ausgewählt werden, solle die ganze Bürgerschaft in Chöre nach den Altersstufen getheilt und mit der Übung solle auch ein theoretischer Unterricht in den Elementen der Musik verknüpft werden; alle Künsteleien seien aus dem Musikunterrichte verbannt.

In dem Grade aber als der attische Philosoph im Geiste der griechischen Bildung bei der musischen Erziehung das Hauptgewicht auf das Wort legt — schön sagt E. Curtius in seiner griechischen Geschichte (III. 50): »das Grundgesetz für die Musik war die vorwiegende Bedeutung des Wortes. Sie ist die Trägerin des Dichterwortes; sie soll es durch Harmonie und Melodie beleben, sie soll seine Wirkung vorbereiten, seinen Eindruck verstärken, seinen In-

halt einprägen. Darum ist ihr wichtigster Theil der Gesang: aber auch im Gesange ist das Unisono des Chors die Hauptsache, damit das Wort so klar wie möglich zu seinem Rechte komme und sein Inhalt nicht als individuelle Empfindung sondern als Überzeugung einer Gesammtheit auftrete« — in demselben Grade spricht er sich auch gegen die bloße Musik ohne Worte, insbesondere beim Jugendunterrichte aus: die platonischen Gedanken faßt Jacobs (Verm. Schr. III. 27) nach »den Gesetzen« II. p. 669) in folgender Weise zusammen: »In dieser freien Gestalt Musik ohne Worte) ist es fast unvermeidlich, daß die wunderbare Kunst durch die unermeßliche Fülle der Ideen, die sie dem Gemüthe gestaltlos und unentwickelt zuführt, eine Schwermuth erzeuge, die häufig genossen den Geist entmannt. Dem unsteten und unbefestigten Sinne der Jugend aber darf eine so unbestimmte Lust am wenigsten geboten werden. Daher ist ihr keine Musik wahrhaft heilsam als diejenige, welche edle Worte mit gleichartigen Tönen umgiebt und würdigen Gedanken ihre ätherischen Schwingen leiht«.

Welche Instrumente sollen nach Plato bei der Begleitung des Gesanges verwendet werden?

Er verwirft alle vielsaitigen Instrumente *ὄργανα πολύχορδα*, die gleich der Flöte, welche er ebenfalls abweist, viele Tonarten (*ὄργανα πολυαρμόνια*) geben, das Trigonon und die Pektis. Nur die Lyra und die Kithara galten ihm als nützlich für die Stadt, für das Land aber die Hirtenflöte *σύριγξ*). Der also, von dem die Sage meint er sei wie ein Schwan, der apollinische Vogel aus dem Busen des Sokrates aufgestiegen[1], den die Mythen als einen Sohn Apollos bezeichnen, jenes Gottes, welcher in der lichten Klarheit seines Wesens für die Griechen das Urbild der sittlichen Schönheit, des Maßes und der Harmonie ist[2], zieht des Apollo Instrumente denen des Marsyas vor[3].

Ich habe endlich noch die Aufgabe, das Verhältniß der Musik zur Orchestik nach platonischer Anschauung festzustellen. Dabei muß ich vorausschicken, was dem Kenner des klassischen Alterthums an sich bekannt ist: man darf die hochgebildete und stets von einer bestimmten geistigen Kunstidee beseelte hellenische Orchestik nicht etwa mit den »Tanzfiguren« unserer Zeit vergleichen[4]. Dem Griechen war

[1] Ranke, Weltgeschichte. I. Bd. 69.

[2] Zeller, l. c. S. 378.

[3] Grasberger, a. O. S. 369.

[4] Unser moderner Rhythmus ist ein zeitlicher, die Eurhythmie der griechischen Chöre Choreuten war mehr auf die räumlichen Schrittweiten als auf die zeitlichen Längen und Stellungen gegründet. Vgl. Grasberger, III. 274.

die Orchestik diejenige Kunsthätigkeit, welche leibliche und geistige Schönheit, ebenso wie Gymnastik und Musik, lebendig mit einander verbindet. Wie die Tonkunst Empfindungen und Thaten, welche die Poesie mit dem edlen Material der Sprache bezeichnet, in lebendigen, seelenvollen Tönen darstellt, so veranschaulicht der »Tanz« Gefühl und Handlung in unmittelbar ergreifender Weise und führt sie in drastischen Bildern dem Auge vor. Im Übrigen war die Musik als Begleiterin des Tanzes eine weit wirksamere Unterstützung als man in unseren Tagen anzunehmen geneigt ist. Göll in seinen »Kulturbildern« I. 146 sagt: »Die Musik entbehrte zwar der Harmonie der Akkorde und überhaupt des freieren Aufschwunges der modernen: allein sie war eben dadurch durchsichtiger, von unmittelbarer Wirkung und da sich an bestimmte Tonarten und Taktbewegungen im Bewußtsein des Hörers sogleich eine bestimmte Gemüthsstimmung knüpfte, so wirkte sie bei der mimischen Darstellung als ein direkt das Verständniß vermittelndes Element.«

In seinen »Gesetzen« (II. p. 653) redet Plato von der ὄρχησις. »Es findet sich, sagt er, zur Vereinigung des Gesanges mit dem Tanze in der gesammten Jugend ein Trieb; sie kann mit dem Körper und der Stimme keine Ruhe halten; sie sucht hüpfend und springend, immer sich zu bewegen und in freudigem Tanz und Scherz alle Töne von sich zu geben; sie allein unter den übrigen lebenden Wesen hat Empfindungen für die Ordnung in den Bewegungen, welche Takt und Gesangsweise heißen. (*κατὰ ὀρχήσεις ἢ κατὰ μελῳδίας*). Deshalb nun und weil Vieles von dem, was die moralische Erziehung fordert, im Leben sinkt und sich verschlimmert, haben uns auch die Götter aus Erbarmen den festlichen Tanz mit Musik d. h. Chöre — *χόροι, ὄνομα κατὰ τὴς χαρᾶς* (!) *ἔμφυτον* — unter Leitung der Musen und des Apollo verliehen. In der Verbindung beider Künste liegt aber im höchsten Grade die Erziehung zum Schönen und Anständigen: dieses wird in der Geberde (*σχῆμα*), in der Melodie (*μέλος*), dem Gesange (*ᾠδή*) und dem Tanze (*ὄρχησις*) so ausgedrückt, daß es besonders in Hinsicht auf die Geberde und die Melodie als Eigenschaft einer männlichen Seele erscheint und sich überhaupt auf die Güte der Seele oder des Körpers bezieht, während das Häßliche nur den niederen Sinnen schmeichelt.

Alle würdigen Chortänze sind nach Plato den Musen und dem Apollo, oder dem Dionysos geweiht; sie dienen theils zu Vorbereitungen und Übungen für den Krieg, theils zur Feier der Gottheiten bei Betfesten und anderen Gelegenheiten.

Im Übrigen zieht Plato die Tanzkunst in das Gebiet der Gymnastik und stellt in seinen »Gesetzen« fest: *τοὺς παιδάς τε καὶ τὰς*

παῖδας ὀρχεῖσθαι δεῖ καὶ γυμνάζεσθαι μανθάνειν[1]. »Die einzige Gefahr beim Turnen, daß die geistige Ausbildung in ein Mißverhältniß zur körperlichen gerathen könne, kann nur unter dieser Bedingung vollkommen vermieden werden.«

Dieses die ethisch-pädagogischen Anschauungen Plato's über die Musik!

Plato's größter Schüler, der universale Lehrer des Alterthums, dessen gewaltiger Geist den ganzen Umfang des damaligen menschlichen Wissens umfaßte — war jener Stagirite, der Lehrer des großen Welteroberers, der Mann, welcher auf der Grenzscheide zweier Zeiten stehend (384—322 v. Chr.), gleich einem Janus der Geisteswelt die ganze geistige Errungenschaft der Hellenen abschloß und zusammenfaßte, zugleich aber auch als philosophischer Meister und Gesetzgeber verehrt durch alle folgenden Jahrhunderte mächtig fortwirkte[2]. Auch dem Aristoteles schwebte ein Muster-Staat (*ἀρίστη πολιτεία*) vor; die acht Bücher der »Politik« sind wie überhaupt eines der bewunderungswürdigsten Werke, welche das Alterthum uns hinterlassen hat: in so seltener Vereinigung, in so gleichmäßig abgewogener Stärke treten uns in denselben die Eigenschaften entgegen, welche sich sonst in der Regel nur ungleichmäßig vertheilt finden, nämlich die umfassendste Kenntniß des geschichtlichen Thatbestandes, die Beherrschung des Materiales durch ein tiefdringendes wissenschaftliches Denken und das einsichtsvollste Verständniß für die realen Bedingungen des Staatslebens — so sind sie insbesondere auch eines von den reifsten und bedeutendsten Erzeugnissen seines großen Geistes — ein Werk aber, das leider, ähnlich wie die Metaphysik, unvollendet geblieben ist[3]. Wenn auch in vielen Dingen der »Philosoph der Natur« sich im Widerspruch befindet mit »dem Philosophen des Geistes«, so trifft doch im Wesentlichen Aristoteles mit Plato zusammen: der vernünftige Geist soll sich bilden, der dann die Herrschaft im Sinne des allgemeinen Besten auszuüben sucht und vermag. Die große Idee Beider, welche wie ein glühender Funke aus dem griechischen Geiste entsprungen und wie ein hellstrahlender Stern aus ihren »politischen« Werken leuchtet, ist: der weltbeherrschende göttliche Geist, der zur thätigen Vernunft ausgebildete Mensch, das Übergewicht der Vernünftigen im Staate[4].

[1] Nach Grasberger, II. 395—97. Vgl. das oben über diesen Punkt Gesagte.

[2] Döllinger, Heidenthum und Judenthum, S. 304 Nr. 129.

[3] Zeller, a. O. S. 672, 105.

[4] Ranke, l. c. S. 84.

Wenn nun auch Aristoteles in seiner »Politik« für ein vollkommenes Staatsleben gewisse natürliche Bedingungen[1] fordert, so ist und bleibt ihm immer die Tugend der Staatsbürger, als etwas was nicht Sache des Glückes, sondern das Werk der Einsicht und des freien Willens (*τὸ δὲ σπουδαίαν εἶναι τὴν πόλιν οὐκέτι τύχης ἔργον ἀλλ' ἐπιστήμης καὶ προαιρέσεως* Pol. VII., XII. 5)[2] ist, die Hauptsache und das, worin die Glückseligkeit des Staatslebens eigentlich und wesentlich besteht. Deswegen ist ihm auch die Ausbildung der Vernunft der letzte Zweck des menschlichen Daseins (*ὁ δὲ λόγος ἡμῖν καὶ ὁ νοῦς τῆς φύσεως τέλος*); die Ausbildung des Körpers und die sittliche Erziehung — als die Erziehung des begehrenden Theiles der Menschenseele — muß vorangehen.

Auch dem Stagiriten ist neben anderen Arten und Mitteln der *παιδεία* die Musik ein vorzügliches Mittel. Doch scheint es, daß er mehr als Plato die Musik im engeren Sinne, das Melische zunächst meint.

Von der Musik ist ein mehrfacher Gebrauch zu unterscheiden: sie dient zum Vergnügen (zur Unterhaltung, zur Erholung), zur genußreichen Beschäftigung *διαγωγή*, eine mit Lust verbundene Thätigkeit, welche ihren Zweck in sich selbst hat), zur sittlichen Erziehung, zur Beruhigung des Gemüthes (Reinigung, *κάθαρσις*, welche nicht bloß von der heiligen Musik, *μέλη ἐξοργιάζοντα*, sondern von der Musik überhaupt bewirkt wird).

Der erste Gesichtspunkt (das Vergnügen) kommt beim Jugendunterrichte als Zweck nicht in Betracht: denn wenn auch die Musik zur Unterhaltung und zur Erholung sehr geeignet ist, weil sie ein harmloses Vergnügen gewährt, so darf doch das Vergnügen nicht Zweck des Lernens sein; wollte man hierauf den Nutzen der Musik beschränken, so wäre sie zu tief gestellt.

»Wir Alle, sagt Aristoteles, Polit. VIII. 5. 1. 2., 4., halten die Musik für etwas im höchsten Grade Angenehmes sei sie ohne oder mit Gesangbegleitung (*ἡδίστων καὶ ψιλὴν οὖσαν καὶ μετὰ μελῳδίας*). Sagt doch auch Musaios, es sei Gesang der Sterblichen süßestes Labsal (*βροτοῖς ἥδιστον ἀείδειν*). Daher ruft man sie denn auch mit Recht in geselligen Kreisen und Unterhaltungen herbei, weil sie das Herz erfreut (*ὡς δυναμένην εὐφραίνειν*).«

Aber »es fragt sich, ob dieses nicht zwar ein zufälliger Nutzen

[1] Ein Staat soll weder zu groß noch zu klein sein, er soll ein fruchtbares Land von hinreichender Ausdehnung haben; vortheilhaft ist die Lage am Meere, das Volk muß Muth und Verstand besitzen.

[2] Ich citiere nach der Aristoteles-Ausgabe v. A. Stahr (Leipzig, Focke, 1839).

der Musik, ihr Wesen jedoch von höherem Werthe sei (*τιμιωτέρα δ' αὐτῆς ἡ φύσις ἐστὶν ἢ κατὰ τὴν εἰρημένην χρείαν*). Es ist ja das ein gemeinschaftliches Vergnügen, dessen Empfindung Alle besitzen: *ἔχει γὰρ ἡ μουσικὴ τὴν ἡδονὴν φυσικὴν, διὸ πάσαις ἡλικίαις καὶ πᾶσιν ἤθεσιν ἡ χρῆσις αὐτῆς ἐστὶ προσφιλής* — in der Musik wohnt ein Vergnügen physischer Art, weshalb jedes Alter und jeder Charakter sich mit ihrem Genusse befreundet.«

Was die *διαγωγή* anlangt, so ist die Jugend noch zu unreif dazu; *οὐδενὶ γὰρ ἀτελεῖ προσήκει τέλος*; dagegen in Bezug auf den Charakter hat die Musik in der Jugend-Erziehung eine wichtige Aufgabe (*πρὸς ἀρετήν τι τείνειν*).

Wie äußert nun die Musik diese ethische Wirkung?

Nach aristotelischer Anschauung ist die schöne Kunst als solche Nachahmung, die Tonkunst vorzugsweise Nachahmung von Charaktereigenschaften, die Darstellung sittlicher Eigenschaften und Zustände; Zorn, Sanftmuth, Tapferkeit, Sittsamkeit, Tugenden, Fehler, Leidenschaften finden in ihr einen Ausdruck.

»In den Rhythmen und Melodien sind Ähnlichkeiten, welche den wahren Wesenheiten am nächsten kommen, des Zorns und der Sanftmuth, ferner der Tapferkeit und Besonnenheit und aller der diesen entgegengesetzten sowie der übrigen ethischen Eigenschaften (*τῶν ἄλλων ἠθικῶν*). *δῆλον ἐκ τῶν ἔργων*: das bezeugen die Thatsachen.« Pol. VIII. 5. 6.

Der erwähnte Ausdruck aber ruft in der Seele der Zuhörer die verwandten Gefühle hervor (*ἀκροώμενοι τῶν μιμήσεων γίγνονται πάντες συμπαθεῖς*). Der Mensch gewöhnt sich, an gewissen Dingen Wohlgefallen oder Mißfallen zu haben und wie er sich an der Nachbildung des Lebens gewöhnt hat, wird er sich im wirklichen Leben verhalten. Das aber ist die Tugend, daß man an dem Guten Wohlgefallen, an dem Schlechten Mißfallen habe. Wenn wir uns nun erinnern, was Aristoteles von dem Vergnügen gesagt, das mit der Musik nothwendig verbunden, so ist um so leichter einzusehen, daß die Musik eines der wichtigsten Erziehungsmittel gerade deswegen ist, weil ihre Wirkung durch das mit ihr verbundene Vergnügen nicht wenig verstärkt wird.

»In den Melodien selbst sind Nachahmungen der Sitten enthalten (*μιμήματα τῶν ἠθῶν*). Und dies ist einleuchtend: denn schon die Natur der Tonarten ist verschieden, so daß man beim Anhören verschieden gestimmt wird (*ἀκούοντας ἄλλως διατίθεσθαι*) und sich nicht bei jeder derselben auf gleiche Weise verhält, sondern sich bei einigen, wie bei der mixolydischen, mehr in einer traurigen und gepreßten Stimmung (*ὀδυρτικωτέρως καὶ συνεστηκότως*), bei den anderen

mehr in weichlich aufgelöster Stimmung befindet, wie z. B. bei den üppigen Tonarten, während eine andere uns in eine gemäßigte ernst gefaßte Stimmung (*καθεστηκότως*) versetzt, wie dieses von allen Tonarten bekanntlich allein die dorische bewirkt, wogegen die phrygische uns zur Begeisterung stimmt (*ἐνθουσιαστικούς*)« Polit. VIII. 5. 8.

»Die einen Rhythmen haben mehr den Charakter der Ruhe, die anderen den der Beweglichkeit (*οἱ μὲν ἦθος ἔχουσι στασιμώτερον, οἱ δὲ κινητικόν*) und von den letzteren haben wieder die einen mehr etwas roh Übertriebenes (*φορτικωτέρας κινήσεις*), die anderen dagegen etwas Edelanständiges (*ἐλευθεριωτέρας*). Aus diesem Allen erhellt, daß die Musik das Vermögen besitzt, der Seele eine gewisse sittliche Beschaffenheit zu geben (*δύναται ποιόν τι τὸ τῆς ψυχῆς ἦθος ἡ μουσικὴ παρασκευάζειν*). Vermag sie dieses aber, so ist es klar, daß man damit auf die Jugend einwirken und sie darin unterrichten muß (*δῆλον ὅτι προσακτέον καὶ παιδευτέον ἐν αὐτῇ τοὺς νέους*). Pol. l. c. 9.

»Es paßt aber der Unterricht in der Musik auch für die Natur dieser Altersstufe. Denn die Jugend hat, eben wegen ihres Alters, freiwillig bei nichts Reizlosem Ausdauer, die Musik gehört aber ihrer Natur nach zu dem Reizvollen (*ἡ δὲ μουσικὴ φύσει τῶν ἡδισμένων ἐστίν*). Überhaupt scheint eine Art von Verwandtschaft zwischen der Seele und den Harmonien und Rhythmen statt zu finden (*καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι*) — weshalb viele Philosophen behaupten, die Seele sei eine Harmonie, andere, sie enthalte in sich eine Harmonie (*οἱ μὲν ἁρμονίαν εἶναι τὴν ψυχήν, οἱ δ' ἔχειν ἁρμονίαν*). Polit. l. c. 10.

Ich kann es nicht unterlassen anzuführen wie Plotin denselben Gedanken wiedergiebt: »die Melodie im Gesange ist das Werk jener Melodie, welche in der Seele verborgen liegt; diese ist es, welche in jener nach außen tritt und durch sie der Seele die Anschauung der inneren Schönheit vermittelt.« *Αἱ δὲ ἁρμονίαι ἐν ταῖς φωναῖς, αἱ ἀφανεῖς τὰς φανερὰς ποιήσασαι καὶ ταύτῃ τὴν ψυχὴν σύνεσιν τοῦ καλοῦ λαβεῖν ἐποίησαν ἐν ἄλλῳ τὸ αὐτὸ δείξασαι.*[1]

Der englische Dichter singt von dieser Harmonie in unserer Seele:

Sieh wie die Flur des Himmels
Ist eingelegt mit Scheiben lichten Goldes:

[1] De pulchr. c. 3. Marsilius Ficinus übersetzt diese vielleicht lückenhafte Stelle: *harmonias quae sunt in vocibus, aliae quae latent in anima faciunt et ad sensum usque producunt atque ita faciunt ut anima percipiat pulchri notitiam, idem in alio demonstrantes.* Ästhetik, Jungmann 842, 936.

Und auch der kleinste Stern den du erschaust,
In seiner Bahn sich schwingend, wie ein Engel singt
Zum Chor der hellgeaugten Cherubim.
So lebt in unseren Seelen Harmonie:
Nur daß, weil dieses grobe Kleid von Staub
Sie noch umhüllt, wir sie nicht hören können.[1]

Aus den angeführten aristotelischen Anschauungen ergeben sich für die pädagogische Praxis folgende Normen.

1. Der Musik-Unterricht soll mit eigener Übung verbunden sein; denn ohne diese kann man nicht zum Verständnisse der Sache kommen.

Im 2. und 6. Kapitel des VIII. Buches der »Politik« finde ich darüber herrliche Worte.

Der Stagirite behauptet mit Recht, man müsse auch für die Muße in der freien Beschäftigung (*πρὸς τὴν ἐν τῇ διαγωγῇ σχολήν*, Stahr: für den Genuß der Muße) manches lernen und dazu erzogen werden. Deswegen rechneten die Alten auch die Musik zur Erziehung nicht als Sache der Nothwendigkeit oder als nützlich wie die Sprachkenntniß (*τὰ γράμματα*) zu Geldgeschäften, zur Hausverwaltung, zur Wissenschaft und zu vielen Staatsgeschäften oder wie das Zeichnen als brauchbar für die richtigere Beurtheilung der Werke der Künstler oder wie die Gymnastik für Gesundheit und Körperstärke. Die Musik ist eben bestimmt zur edlen Unterhaltung in der Muße (*διαγωγὴ τῶν ἐλευθέρων*). So hielt es Homer:

ἀλλ' οἷον μέν ἐστι καλεῖν ἐπὶ δαῖτα θαλείην.
Sondern den sich geziemt zum blühenden Schmause zu laden,

indem er nach Aufzählung einiger anderer hinzufügt:

οἵ καλέουσιν ἀοιδόν

welche den Sänger laden

ὅ κεν τέρπῃσιν ἅπαντας

der alle zusammen ergötzt.

An einer andern Stelle sagt Odysseus, das sei die schönste Unterhaltung, wenn unter fröhlichen Menschen

δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δώματ' ἀκουάζωνται ἀοιδοῦ
ἥμενοι ἑξείης
Sitzt die schmausende Schar in der Halle und lauschet dem Sänger
Dicht in Reihen gedrängt.

Bei der Frage (c. VI), ob die Jugend die Musik durch Selbst-

[1] Der Kaufmann von Venedig, S. 1.

übung im Gesange und in Behandlung der musikalischen Instrumente (*αὐτοὺς ᾄδοντάς τε καὶ χειρουργοῦντας*) erlernen solle, entscheidet sich Aristoteles dafür, indem er meint: Um durch eine Sache auf eine gewisse Weise gebildet zu werden, kommt sehr viel darauf an, ob man selbst sich damit beschäftigt. Denn es ist ein Ding der Unmöglichkeit oder doch höchst schwierig, ein gründlicher Beurtheiler dessen zu werden, was man nicht selbst getrieben hat (*μὴ κοινωνήσαντας τῶν ἔργων κριτὰς γενέσθαι σπουδαίους*).

Überdies, sagt er, thut es auch Noth, daß die Kinder eine unterhaltende Beschäftigung (*διατριβήν*) haben und es darf die Kinderklapper (*πλαταγή*) des Archytas für keine üble Erfindung gelten, die man den Kindern giebt, damit sie, während sie sich damit abgeben, Nichts im Hause zerbrechen; denn das Kind kann nicht still sitzen. Jenes Spielwerk nun paßt für die Kleinen, der Musikunterricht dagegen ist eine »Klapper für die größeren Knaben«.

2. Nur soviel soll der junge Mensch in der Musik lernen, daß er an schönen Melodien und Harmonien Wohlgefallen finde: er soll richtig über das musikalische Schöne zu urtheilen und sich dessen geziemend zu erfreuen im Stande sein.[1]

Pol. VIII. c. 6. 4. »So viel ist klar, daß ihre (der Musik) Erlernung weder für die künftigen Beschäftigungen hinderlich sein, noch den Körper zu den kriegerischen und bürgerlichen Thätigkeiten unfähig und untüchtig machen dürfe, zu den ersteren schon jetzt, zu den anderen aber später. Dies dürfte erreicht werden, wenn man beim Unterrichte weder auf dasjenige, was nur zu den Kunstwettstreiten gehört (*πρὸς τοὺς ἀγῶνας τοὺς τεχνικούς*) hinarbeitete, noch auch auf das Gauklermäßige und Überladene der Leistungen (*τὰ θαυμάσια καὶ περιττὰ τῶν ἔργων*), was sich heutzutage in die Wettstreite und von da aus in den Unterricht eingeschlichen hat, Rücksicht nimmt. Vielmehr soll man auch diese Dinge eben nur so weit betreiben als erforderlich ist, um an den schönen Melodien und Rhythmen Gefallen zu empfinden und nicht bloß an dem Allgemeinen der Musik, woran sogar einige Thiere, sowie auch im Ganzen Sklaven und Kinder Freude haben.«

3. Aber auch nur der Jugend geziemt die Ausübung, dem Manne nicht mehr; dieser begnügt sich mit dem Genusse, zu dem eigene Kenntniß und eigene Ausübung ihn befähigt hat. Damit ist von selbst einem handwerksmäßigen Betriebe der Musik vorgebeugt. Noch in den Tagen eines Plutarch oder Lukian war es dem wahren hellenischen Kalokagathos höchstens gestattet, seine Freude zu haben

[1] Grasberger, a. O. II. 359., III. 282.

an den Werken fremden Fleißes und fremder Kunst; aber es galt für einen freien Mann als unanständig, selbst ein Künstler zu sein oder auch nur sein zu wollen[1].

Bei den ausübenden Musikern ist die Musik ein Handwerk, das dem Geschmack der ungebildeten Masse dienstbar ist, eine banausische Beschäftigung — die Virtuosen waren so gut *βάναυσοι* wie andere Handwerker — welche ihrer körperlichen Thätigkeit schadet und ihre Sinnesart erniedrigt.

πρεσβυτέρους δὲ γινομένους τῶν μὲν ἔργων ἀφεῖσθαι, δύνασθαι δὲ τὰ καλὰ κρίνειν καὶ χαίρειν ὀρθῶς διὰ τὴν μάθησιν τὴν γενομένην ἐν τῇ νεότητι. Pol. VIII. 6. 2. »Im vorgerücktem Alter soll man die eigene Ausübung aufgeben und sich mit der durch den Jugendunterricht gewonnenen Befähigung begnügen, das Schöne richtig zu würdigen und zu genießen.«

4. Da Aristoteles nur solche Instrumente beim Unterrichte zuläßt, welche die Knaben zu richtigen Beurtheilern der Musik und auch anderer Gegenstände des Unterrichtes bilden, so will er die Flöte und die Kithara ausgeschlossen wissen.

»Die Flöte ist keineswegs geeignet, eine sittliche Stimmung in der Seele hervorzurufen (*οὐκ ἔστιν ὁ αὐλὸς ἠθικόν*), sie versetzt vielmehr in orgiastische leidenschaftliche Begeisterung (*ἀλλὰ ὀργιαστικόν*), so daß sie also vielmehr in solchen Fällen anzuwenden ist, in welchen bei dem Hörer mehr auf Reinigung der Leidenschaften als auf Belehrung (*κάθαρσιν μᾶλλον ἢ μάθησιν*) hingewirkt wird.«

Dazu fügt Aristoteles noch einen Grund, der echt griechischem Denken entsprungen: das Flötenspiel erlaubt nicht die Begleitung mit Worten.

»Mit Recht verwarfen daher auch die Vorfahren ihren Gebrauch für Jünglinge und Freigeborne, obschon man sich anfangs ihrer bediente.« Als nämlich die Griechen durch vermehrte Wohlhäbigkeit mehr Muße gewonnen und die Geister einen kühneren Aufschwung zur vollendeten Ausbildung genommen, und als namentlich nach den Perserkriegen das Bewußtsein ihrer Thaten mit Hochsinn sie erfüllt — da hätten sie, nichts aussondernd, Alles was lernbar ist, ergriffen und deshalb auch das Flötenspiel zu den Unterrichtsgegenständen gerechnet[2]. Später freilich, als man besser beurtheilen gelernt, was die Geistestüchtigkeit fördere, was nicht, habe man sie verworfen[3].

---

[1] Grasberger, a. O. II. 359.

[2] Als Beispiel führt Aristoteles an: In Sparta begleitete doch Jemand einmal selbst den Chor als Chorag mit der Flöte; in Athen war sie so einheimisch, daß der größte Theil der Freien sich darauf verstand.

[3] Aristoteles meint vielleicht die Jugendperiode des Alkibiades im J. 440 v. Chr.

»Die Alten erzählen über die Flöte in einem Mythos: Athene habe die von ihr erfundene Flöte weggeworfen — aus Unwillen über die Entstellung des Gesichtes, wie man sagt, wohl richtiger aber deswegen, weil der Unterricht im Flötenspiel für die Geistesbildung nichts nütze (*πρὸς τὴν διάνοιαν οὐδέν ἐστιν ἡ παιδεία τῆς αὐλήσεως*). der Athene aber gerade werde Wissenschaft und Kunst beigelegt.«

Wie die Flöte, so will Aristoteles auch jedes andere Instrument des künstlerischen Wettstreites ausgeschlossen haben. Zu verwerfen sind die Kithara, dann viele von den alten Instrumenten, die *πηκτίδες* und *βάρβιτοι*, dann alle, welche zur Erregung der Sinnenlust in den Hörern dienen, *ἑπτάγωνα*, *τρίγωνα*, *σαμβῦκαι*, überhaupt alle welche eine bedeutende Fingerfertigkeit erfordern.

5. Das bevorzugte Instrument war die siebensaitige Lyra und damit handelte der Stagirite so recht im Sinne des griechischen Geistes und der griechischen Tradition.

Pythagoras, dieser alte halbmythische Repräsentant der dorischen Erziehungstheorie, *perturbationem animi lyra componebat* (Sen. de ira III, 9. 2), »pflegte durch die Lyra das aufgeregte Gemüth zu beruhigen«.

Marsyas, der Vertreter der enthusiastischen Flöte, unterlag im Wettstreite mit dem leierkundigen Apollo und mußte die dreiste Herausforderung des musikgewaltigen Griechengottes mit seinem Leben bezahlen.

Die Göttin Athene, wie oben erwähnt, warf die Flöte mit Widerwillen von sich.

Das nationale Instrument war dem Griechen die Lyra, das Saiteninstrument, dessen sich sein National-Gott bediente; sie gebrauchte er mit Vorzug und Vorliebe zur Begleitung und zum Vortrage der menschlichen Stimme. Die Blasinstrumente und besonders die Flöte, asiatischen Ursprunges, eigneten sich für die bakchischen Feste des Dionysos und der verwandten Gottheiten; sie schließen bei ihrem gellen, lärmenden Tone das menschliche Wort aus, beunruhigen und berauschen das Gemüth; ich möchte sagen, sie sind nicht national, echt griechisch, weil sie die harmonische Stimmung, den Gleichmuth der Seele, die Besonnenheit gefährden.

6. Was die Flöte unter den Instrumenten, das ist nach Aristoteles die phrygische Harmonie unter den Tonweisen: sie wirkt zündend auf die Leidenschaft, sie berauscht die Sinne und reißt zu wilder Begeisterung hin. Er empfiehlt daher nur die dorische Musik als ausschließlich geeignet für den pädagogischen Zweck. Pol. VIII. 7. 8.

Was Aristoteles für Ansichten hatte über das Verhältniß von Liedertext und Rhythmus, ist uns unbekannt, da in seinen Schriften sich Nichts darüber findet. Möglich, daß er diese Frage in anderen

Abschnitten über politische und pädagogische Theorien behandelt hat; aber sie sind verloren gegangen[1]. Nach VIII. 7 am Anfange 2 der »Politik« sollte im Laufe des Kapitels von den Rhythmen geredet werden, was aber hier nicht geschieht.

Doch genügt das Vorgeführte, um uns zu überzeugen, daß der Stagirite gleich dem attischen Philosophen die ganze Art der Musik nach Instrumenten und Tonweisen unter den praktisch-sittlichen Gesichtspunkt der Bildung und Erziehung stellt. Daraus ergiebt sich auch, wie er die Musik eintheilt: in eine einfache ruhige, deren Übung er seinen Bürgern allein gestattet, und in eine erregtere und künstlichere für öffentliche Darstellungen und zwar eine ernste und reinigende für die frei Gebildeten und eine ausgelassenere zur Erholung für das niedere Volk und die Sklaven.

»Da es zweierlei Zuhörer giebt, die einen freie und gebildete Leute, die anderen rohe, aus niederen Handwerkern, Lohnarbeitern und dergl. bestehend, so muß man auch zu ihrer Erholung Wettkämpfe und Schauspiele verschaffen. So wie ihre Seelen von ihrer naturgemäßen Beschaffenheit gewaltsam verkehrt sind, so giebt es auch Abweichungen der Harmonien und unter den Melodien syntonische und chromatische. Jedem aber macht das seiner Natur Gemäße Vergnügen. Deshalb gestatte man die Wahl einer solchen Musik«. Polit. VIII. 7. 7.

»Zur Erziehung gebrauche man die vorzugsweise sittlichen (ἠθικωτάτας), zum bloßen Anhören dagegen, wobei Andere sie vortragen, sowohl die zum Handeln aufregenden (ταῖς πρακτικαῖς) als auch die begeisternden Harmonien (ταῖς ἐνθουσιαστικαῖς)«. Denn der Affekt (πάθος), welcher bei einigen Seelen heftig stattfindet, der ist in allen vorhanden, nur der höhere oder niedere Grad macht einen Unterschied, so z. B. Mitleid und Furcht, dazu auch Begeisterung (ἐνθουσιασμός). Auch dieser Bewegung (der Begeisterung) nämlich sind Manche unterworfen; diese aber sehen wir in Folge der heiligen Tonweisen, wann sie diese die Seele begeisternden[2] (ἐξοργιάζονται τὴν ψυχὴν μέλεσι (gebrauchten) hören, zu sich selbst gebracht (beruhigt), gleich als wären sie einer Heilung und Reinigung (καθάρσεως) theilhaftig geworden.«

»Gerade dasselbe muß nun aber offenbar auch bei den von Mitleid und Furcht und von einer andern Leidenschaft ganz Ergriffenen

[1] Vgl. Grasberger, l. c. II. 359. 369,, III. 280. Zeller, a. O. 736.

[2] A. Stahr übersetzt die die Seele aus der Begeisterung ziehenden Lieder. Dieses ἁπαξ λεγόμενον giebt Steph. Thes. mit *ad sacra suscipienda praeparo, ad sacrorum cultum expio et idoneum reddo.* Die Lexika geben gewöhnlich »zu den Orgien vorbereiten, weihen«. Vgl. Dr. Stisser »Nochmals die Katharsis« S. 15.

vor sich gehen; auch diesen Allen, soweit ein Jeder einer derartigen Leidenschaft anheimfällt, muß eine gewisse Reinigung und Erleichterung verbunden mit Lust (μετ' ἡδονῆς) werden; so gewähren auch die kathartischen Tonweisen eine unschädliche Freude.«

Mit der Anführung dieser Stelle (Pol. VIII. 7. 4—6) bin ich zu dem Punkte gekommen, daß ich von der Katharsis, der reinigenden Wirkung der Musik bei Aristoteles zu reden habe. Bekanntlich ist dieses eine seit einem Jahrhundert in einer zu einem Berge angewachsenen Litteratur erörterte Frage, namentlich insoweit um die Weise der kathartischen Wirkung in der Tragödie der Streitpunkt sich bewegt. Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Dutzende verschiedener Lösungen, die logischen und philologischen, die ästhetischen und grammatikalischen Bedenken vorzuführen und zu beurtheilen; ich glaube genug gethan zu haben, wenn es mir gelingen würde, so einfach und selbstverständlich als möglich die aristotelische Anschauung über die Katharsis zu besprechen. Dabei scheint mir derjenige mehr die Präsumtion der richtigen Erklärung der Stelle und der korrekten Erfassung des aristotelischen Geistes zu besitzen, welcher nicht die Begriffe enge und beschränkend faßt und mit einer gewissen apodiktischen Gewißheit — ich möchte sagen — eine Art ästhetischer Receptier-Kunst oder Methode herausfindet, als jener, der einer freieren Bewegung des menschlichen Gemüthslebens Rechnung trägt und seine Exegese auf eine breitere Basis stellt. Dazu kommt noch, daß leicht Jemand meines Berufes, der von den vielen anti- und parathetischen, konträren und kontradiktorischen Deutungen, so daß eine neue Kombination kaum mehr möglich scheint, eine als die einzig richtige herausnimmt, den Vorwurf wissenschaftlicher Unbescheidenheit oder Selbstzufriedenheit sich zuziehen könnte. Oder sollte denn nicht wirklich auch mehr oder minder in jeder der mit allen Feinheiten des philologischen Urtheiles, mit allen Spinositäten der Kritik, mit allen Subtilitäten gramatikalischer Unterschiede angegriffenen und vertheidigten Deutungen eine berechtigte Wahrheit sich finden? Damit soll natürlich nicht dem exegetischen Skepticismus das Wort geredet oder jene Erklärung als die beste bezeichnet werden, welche die kathartische Wirkung in unklarer Verschwommenheit oder vager Allgemeinheit bespricht.

Für unsere Ziele steht zunächst nur die κάθαρσις der Musik in Frage; die der Tragödie kommt nur insoweit in Betracht, als ihre Erklärung die der Musik beleuchtet; auch mag diese minder schwierige Exegese ein Wegweiser und Hilfsmittel für die an Schwierigkeit nicht arme »tragische Reinigung« sein.

Dem Griechen galt als sittliches Ideal die ruhige Besonnenheit, die weise Mäßigung. Jede übertriebene Leidenschaft, jede unge-

ordnete Aufregung, jeder maßlose Affekt, jedes ungeregelte Pathos war eine Störung der *εὐξωία*, eine Alterirung der *εὐρυθμία*. Das war nun schon die Ansicht des Philosophen Pythagoras und seiner Schule: die Musik sei ein Mittel zur *κάθαρσις* der Seele, zur Beruhigung und Sänftigung der Gefühle. Timäus aus Lokris, der älteste von allen prosaischen Schriftstellern, welcher uns dorische Weisheit in einem dorisch geschriebenen Büchlein hinterlassen hat, schreibt: die Musik und ihre Führerin die Philosophie sänftigen die Zornmüthigkeit, beruhigen das sinnliche Begehren, damit sie weder ohne die Zustimmung der Vernunft rege werden noch unthätig bleiben, wenn die Vernunft sie zu Thaten aufruft oder zum Genuß (*θυμὸν μὲν πρᾶον εἶμεν, ἐπιθυμίαν δὲ ἐν ἀρεμίσει*). Diese Wirkung der Beruhigung, der Beschwichtigung und Besänftigung — klingt sie nicht als zu Grunde liegende Wahrheit aus den verschiedenen Fabeln von Orpheus, Linos, Amphion? Tyrtaios und Terpandros beschwichtigten nach der Sage selbst die im Aufruhr erregtesten Gemüther! Wie fest diese allgemein-menschlichen, ewigen Wahrheiten mit dem ganzen Hellenismus verwachsen waren, mögen folgende Stimmen noch aus der Zeit seines Unterganges beweisen. »Die Musen, sagt Plutarchos, würden uns sehr tadeln, wenn wir glaubten, ihr Werk bestehe in der Kithara und in der Flöte und nicht vielmehr darin, die Gemüthsaffekte zu besänftigen (*παρηγορεῖν τὰ πάθη*); *τὸ δεύτερον τὸ τῆς ψυχῆς καθάρσιον καὶ ἐμμελὲς καὶ ἐναρμόνιον σύστημα* — die zweite Aufgabe ist, die Seele des Menschen zu reinigen und wohlklingend und harmonisch zu machen. Das, meint der Neuplatoniker Proklos, hätten die beruhigenden Saiten-Instrumente zu bewirken, daß sie das Aufbrausende der Seele beschwichtigen [1].

Im echt griechischen Geiste handelt also der Stagirite, wenn er für Mitleid, Furcht, Enthusiasmus und überhaupt für irgend welchen Affekt der Seele durch eine gewisse Art der Melodie und des Rhythmus Heilung und Reinigung von der Musik erwartet und aussagt; wie die Musik verschiedene Affekte in der Seele zu erzeugen im Stande ist, so kann sie auch von denselben reinigen. Dabei kommt es selbstverständlich auf den Bildungsgrad der Hörer an; Leute von geringerer Bildung, so zu sagen mit größerer seelischer Widerstandskraft bedürfen anderer melodischer und rhythmischer Mittel zur Erregung und Reinigung als Menschen von zarterer Besaitung der Seele, von feinerer Bildung. »Deshalb gestatte man den theatralischen Künstlern (*τοῖς ἀγωνιζομένοις*) die Freiheit, sich in der Wahl der Musik nach der Beschaffenheit des Zuschauers (*πρὸς τὸν θεατὴν τὸν τοιοῦτον*) zu richten.« Pol. VIII. 7. 7.

[1] Lasaulx, Philosophie der schönen Künste, S. 143.

Ist die Seele mit verwirrender Furcht und Bangigkeit (*φόβος, ταραχή*) vor einem drohenden wirklichen oder vermeintlichen Übel erfüllt, so heilt und reinigt die Musik durch eine gewisse Beschaffenheit der Melodie und des Rhythmus, durch den heitern und fröhlichen Charakter derselben das Gemüth. »*μεταβάλλομεν γὰρ τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων*« — »indem wir dergleichen hören, verändern wir die Seele«. Pol. VIII. 5. 6. »Es besteht ja eine Art Verwandtschaft zwischen der Seele und den Harmonien und Rhythmen (*καί τις ἔοικε συγγένεια ταῖς ἁρμονίαις καὶ τοῖς ῥυθμοῖς εἶναι*). l. c. 10.

Ist die Seele von Mitleid und Trauer (*ἔλεος, λύπη*) erfüllt, so wird sie durch die Musik davon befreit, indem, um die Worte des Plutarchos zu gebrauchen, das Klagelied und die Trauerflöte bei der Todtenbestattung zwar anfangs das Leid aufregen und Thränen hervorrufen; dann aber, indem sie die Seele zum Wehklagen hinführen, schaffen sie auch allmählich aus ihr hinweg und verzehren in ihr (*ἐξαιρεῖ καὶ ἀναλίσκει*) alles was von Betrübniß da ist.

Diejenigen, welche orgiastisch leidenschaftlich erregt sind, im Enthusiasmus sich befinden, »denn dieser Affekt findet bei einigen heftig statt«, kommen wieder zur Ruhe durch maßvoll gehaltene heilige, weihevolle Lieder, wie sie durch Lieder, welche im Stande sind, orgiastischen Taumel zu erregen, wenn sie dieselben auf sich wirken lassen (*ὅταν χρήσωνται τοῖς ἐξοργιάζουσι τὴν ψυχὴν μέλεσι*), in denselben versetzt worden sind. Es sind unter letzteren Liedern wohl die Olympus-Lieder gemeint, von welchen Aristoteles sagt, daß sie den Enthusiasmus erzeugen. Dieser aber ist eine vom gewohnten Seelenzustande ganz verschiedene Gemüthsstimmung der Begeisterung, der Erregtheit, der Ergriffenheit von einer höheren Macht (*furoris fanatici s. divini afflatus*). Plato bezeichnet diesen Zustand als einen durch göttliche Gunst verliehenen Wahnsinn.

Est deus in nobis: agitante calescimus illo,
Impetus hic sacrae semina mentis habet.

Der Ästhetiker Vischer schildert ihn als ein durch alle Nerven zitterndes Gefühl einer unnennbaren Erhöhung, deren Grund und Gegenstand man zunächst nicht zu sagen weiß, die Alles rings umher in einem unbekannten und doch so bekannten Lichte leuchten sieht, nichts einzelnes mehr erfaßt, sondern tief in sich selbst selig ist.

»Durch die heiligen Lieder sehen wir solche Enthusiasten wieder zu sich gebracht (*καθισταμένους*)« und das ist gleichsam Heilung und Reinigung (*κάθαρσις*). Die Musik beschwichtigt die Regungen des Gemüthes, indem sie dieselben durch Rhythmus und Harmonie bindet.

Der Ausdruck selbst (Katharsis, Reinigung) ist eine uneigentliche, bildliche, übertragene Bezeichnung; medizinisch Purgation, ärztliche Reinigung, religiös Entsühnung. Das Wahrscheinlichste ist wohl, daß Aristoteles zunächst zwar allerdings von derjenigen Bedeutung des Wortes ausging, wonach die »Reinigung« eine Entfernung schädlicher oder belästigender Stoffe aus dem Körper bezeichnet, daß sich ihm aber damit, eben weil es sich hier um die Anwendung dieses Begriffes auf Gemüthszustände handelte, die Vorstellung einer Befreiung von Befleckung, von geistiger Krankheit verband; im Begriffe der Reinigung fließen dann für die Anschauung des Alterthums die Merkmale der Heilung und der Entsühnung ineinander[1]. Wer vom Enthusiasmus oder von sonst einer heftigen, als unfreier Zustand auf ihm lastenden Gemüthsbewegung ergriffen ist, der ist ein *κατακώχιμος*; diese *κατοκωχή* ward ursprünglich als eine *θεία κ.* gedacht; man befreit sich davon durch Versöhnung der Gottheit.

Zur vollen Erfassung des Begriffes *κάθαρσις* gehört auch, daß man dabei nicht an eine Läuterung der in der Seele verbleibenden, sondern an die Entfernung ungesunder Affekte zu denken hat.

Da nun die Kunst allerdings eine Nachahmung der wirklichen Welt ist, aber diese idealisiren soll und dadurch von krankhaften Erregungen des Gemüthes reinigt, daß sie ideale ihrem Gesetze unterworfene erregt; so besteht auch die Ursache der kathartischen Wirkung der Musik darin, daß in ihr d. i. in ihren Melodien und in ihrem Rhythmus ein idealisirendes, künstlerisches Gesetz herrscht: »die Erregungen des Gemüthes sind durch Rhythmus und Harmonie gebunden.«

Diese feste Gesetzmäßigkeit der Kunst wirkt auf die Seele, die »ja selbst Harmonie ist oder doch Harmonie enthält«, beruhigend, beschwichtigend, heilend, reinigend[2] — in verschiedener Form und Art, je nachdem die Affekte und die ihnen korrespondirenden Tonweisen verschieden sind — anders wohl bei den *ἐλεήμονες*, den *φοβητικοί*, den *ἐνθουσιάζοντες*, den *ὅλως παθητικοί* überhaupt.

Wenn man sicher annehmen darf, daß Aristoteles den Katharsis-

[1] Zeller, l. c. S. 775.

[2] Schön finde ich diesen Gedanken ausgedrückt in Köstlin's Tonkunst (S. 366): »Der Wohlklang, das sinnlich erscheinende Maß (die Seele der Musik ist das Maß, die gemessene Bewegung, der Rhythmus S. 364) stimmt auch uns zum Maße und das aus Einem Gedanken so reich gegliederte, von Einem Gedanken beherrschte Tonbild verstärkt in uns die Ahnung des ewigen Einen Gedankens, der die verschlungenen Fäden der Welt und des Lebens beherrscht — und daraus fließt uns Ruhe und Friede.«

Begriff bei allen Künsten im wesentlichen gleich bestimmt hat, so findet unsere Darstellung der musikalischen Katharsis eine Bestätigung durch die Erklärung derselben nach der Poetik bei der Tragödie. Und darum sei diese noch kurz in der Paraphrase angeführt.

In der Tragödie handelt es sich nach der aristotelischen Definition[1] vorzüglich darum, so lebhaft und intensiv als möglich die dramatische Spannung und Theilnahme, das tragische Interesse zu erzeugen. Der Zuschauer muß im Innersten ergriffen werden durch die ideale Darstellung der Charaktere und Handlungen, er muß mitleiden (ἔλεος) mit dem Helden des Stückes, er muß fürchten (φόβος) für ihn, daß unschuldig er im Kampfe mit dem widrigen Geschicke unterliege, daß die sittliche Weltordnung verletzt werde. Das aber ist es was ihn beruhigt und reinigt, befreit von Mitleid und Furcht, die er dann auch für sich selbst als auch einem Menschen, den gleiches Schicksal treffen könne, empfindet, daß er im Gange des Dramas die Gesetze der ewigen Gerechtigkeit gewahrt und gesichert sieht.

„Die attische Tragödie war eine religiöse Feier, sie vollzog die Sühne der Schuld durch Leid und Untergang des Schuldigen, sie erhob das erschütterte Gemüth durch den Sieg der sittlichen Idee. Durchschauert von Furcht vor der unentrinnbaren Nothwendigkeit, die den Tod der Sühne zum Solde setzt, bebend in Mittleid für den Mitmenschen, der dem Leiden verfällt, das ihm selber so nahe ist, fühlte sich der Grieche sowohl von stumpfer Sicherheit wie von kleinlicher Angst frei und versöhnte er sich selbst der sittlichen Weltordnung durch die Kunst, welche im Verlaufe der Tragödie durch Kampf und Noth, durch Schmerz und Tod zum Frieden, zum Siege des freien, harmonischen Geistes führt“[2].

Zum Schlusse sei noch kurz die Anschauung des Philosophen von Tanz in Verbindung mit Gesang erwähnt. Gleich Plato spricht auch der Stagirite über ihn sich günstig aus; doch liegt ihm ebenfalls der Werth der Rhythmen vorzüglich in der sittlichen Bedeutung. Ge-

---

[1] Die Definition der Tragödie lautet: *ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας, μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ, χωρὶς ἑκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.* Sie ist eine Nachahmung einer bedeutenden und abgeschlossenen Handlung, von einer gewissen Ausdehnung, in anmuthiger Rede, deren verschiedene Arten (*λέξις, μέλος*) an die Theile der Tragödie Dialog und Chor vertheilt sind, in unmittelbarer Ausführung, nicht in bloßer Erzählung — welche Nachahmung durch Mitleid und Furcht die Reinigung derartiger Gemüthsbewegungen bewirkt.

[2] Carriere, l. c. S. 254.

Digitized by Google

schieht der Tanz bloß zum Vergnügen, so ist der Philosoph nicht so günstig über ihn zu sprechen.[1]

Genug! Wir verabschieden uns von den beiden Koryphäen griechischen Denkens, deren ethisch-pädagogische Würdigung der Musik mit dem größten Interesse uns erfüllt und zur gerechten Bewunderung ebensosehr ideal-ästhetischen als praktisch-nützlichen Urtheils uns geführt. Es war uns, von ihnen geleitet, als hätten wir unter griechischem Himmel grünende, blühende Auen einer schönen, edlen, erhebenden Geister-Welt durchwandelt — ein Gang, der mit jedem Schritte neue Schönheiten uns zeigte, neue Ausblicke gewährte und um so mehr uns entzückte, als diese klassischen Anschauungen über die Musik vielfach unter unseren Zeitgenossen verloren gegangen. So hoch entwickelt die Kunst der Töne in der Gegenwart ist, so meisterhaft sie mit dem Aufgebote aller möglichen vokalen und instrumentalen Mittel, aller Fortschritte der Melodik und Harmonik schafft und wirkt, so staunenswerth ihre Errungenschaften auf dem Gebiete der persönlichen und instrumentalen Technik sind — die großen Gedanken der klassischen Philosophie, die ewigen Wahrheiten ihrer Weisheit sind im Ganzen und Großen vergessen!

Oder wird nicht von der Menge der Werth und die Geltung der Musik vor Allem in das Vergnügen, in die zerstreuende Unterhaltung, in den angenehmen Zeitvertreib gesetzt? sind die ethischen Ziele der Besserung und Erhebung nicht häufig genug selbst von jener Gattung der Tonkunst ferne, welche an heiligem Orte vorzüglich sie bethätigen sollte? wo ist in unserem pädagogischen Musik-Betriebe der Einfluß auf das geistige und sittliche Leben? ist dieser da auch nur denkbar, wo der Unterricht Nichts als Dressur und Drill? wo er der Mode huldigend nur im tändelnden Spiele mit werthlosen Tonstücken ohne Geist und Kunst sich beschäftigt? wo das musikalische Handwerkerthum des nur Geld suchenden Stundengebens blüht?

Da war noch in der mittelalterlichen Periode vermöge des wissenschaftlich-theoretischen Charakters die Musik, die ein obligater Gegenstand des Quadriviums war, ein sehr wichtiger Faktor der Geistes-Bildung. »Wer mit der Musik nicht vertraut ist, sagt Rabanus Maurus, der ist nicht im Stande, ein kirchliches Amt in gebührender Weise zu verwalten.«[2] Da die Musik neben Arithmetik, Geometrie, Astronomie zu den wichtigsten Disciplinen gehörte, so bildete sie einen nothwendigen Unterrichtszweig für Alle, welche zu einer höheren beruflichen Stellung sich vorbereiteten.

[1] Grasberger, l. c. II. S. 396.
[2] Specht, Geschichte des Unterrichtswesens. S. 140.

Digitized by Google

Von unseren deutschen Philosophen aber behauptet Hermann Lotze in seiner »Geschichte der Ästhetik in Deutschland« (S. 461), daß sie »die Musik nicht zu ihrem Lieblinge zählten. Entweder haben sie nur unbestimmte Aufgaben namhaft zu machen gewußt oder sie wurden durch systematische Vorüberzeugung verleitet, in sie hinein Manches zu deuten, was der schaffende Künstler sich nicht bewußt ist, beabsichtigt zu haben und der sachkundige Kenner in ihr nicht antrifft.« Ja, W. H. Riehl, der bekannte Kulturhistoriker wagt sogar die Behauptung »die deutsche Nation sei auf dem besten Wege, sich mit ihrem ziellosen Eifer für die Tonkunst nachgerade ganz dumm zu musiciren.«[1]

Doch es ist nicht meine Aufgabe zu klagen oder anzuklagen; es sei nur mit allem Ernste auf die herrlichen Anschauungen der beiden griechischen Philosophen hingewiesen. »Den goldenen Lehren des idealen Atheners und des weisen Stagiriten, sagt Ambros in seiner Musikgeschichte (I. 345), ist noch jetzt Befolgung zu wünschen. Was sie verlangen, sind keine unmöglichen Ideale, sondern Dinge die in ihrer einfachen Natürlichkeit auch ganz einfach und natürlich verwirklicht werden könnten, wenn Mangel an Einsicht, schlechter Wille oder Verkehrtheit nicht auch diese Ideen zu unmöglichen zu machen eifrig bemüht wären.«

Hingewiesen sei aber auch noch zum Schlusse auf die Briefe Riehls (in jenen Kulturstudien) an einen Staatsmann über musikalische Erziehung, denn in ihnen leben und walten die großen Gedanken und Grundsätze der beiden Philosophen. Plato und Aristoteles bleiben eben immer der Doppelstern der antiken Welt, welcher in strahlendem Glanze durch die Jahrhunderte leuchtet und der Tonkunst ihre unvergängliche ethisch-pädagogische Aufgabe zeigt.

[1] Kulturstudien, S. 334.

Kritiken und Referate.

Johannes Bolte, Der Bauer im deutschen Liede. Berlin (Maier & Müller) 1890. 132 S. mit 4 S. Musikbeilagen.

Der Verfasser, ein sehr thätiger Germanist, der auch an den musikalischen Dingen seiner Wissenschaft nicht achtlos vorübergeht, giebt hier eine Sammlung von Bauernliedern aus dem 15.—19. Jahrh. Zu 10 von diesen Liedern bringt er auch die Melodien, eine von G. Niege 1585 geschrieben (Niege geb. 1525 zu Allendorf in Hessen, später Sekretär und Zollbeamter in Bremen, Buxtehude und Stade, drei aus Andr. Hammerschmidts Oden 1642 und zwei aus Gabr. Voigtländers Oden 1642 entnommen. Freilich ist es kaum zweifelhaft, daß diese Lieder nicht als wirkliche »Bauernlieder« anzusprechen sind.

Wichtiger für die Bauernmusik sind die Gedichte selber, in denen sehr häufig von Musik die Rede ist (S. 18, 24, 52, 60, 63, 66, 72, 76 ff., 90 ff., 98 f., 102, 110, 114, 117); denn es ist wohl nur eine spottende, wenn auch oft begegnende Redensart, daß dem Bauer die Musik der Dreschflegel lieblicher klinge als Pfeifen und Saitenspiel, oder Cymbeln und Harfen (vgl. S. 110 aus 15. jh., S. 18 aus Augsburg 1650, S. 24 aus 18 jh.). Vielmehr geht keine Hochzeit (und Kirmes) vorüber, ohne daß die Musikanten zum Tanz aufspielen müssen, und sei es bloß, wie bei der Bettelhochzeit (Nr. 23), mit Maultrumpff (Maultrommel) und Pfeifelein. Wir finden unter den Musikinstrumenten zwar auch Geige und Fiedel; aber weitaus die größte Rolle spielen doch die Holzblasinstrumente, wie Flöte, Pumhart und ganz besonders der Dudelsack mit der Schalmei, die beide schon im Mittelalter die eigentlichen Tanzinstrumente der Bauern waren, heute aber dem modernen Orchester mit Streich- und Blechinstrumenten Platz gemacht und sich nur noch bei abgeschlossen weiterlebenden Nationen Europas in größerer Bedeutung erhalten haben. In drei Liedern (Nr. 14, 16, 19) wird dem Dudelsack die besondere Gabe »frischen Muth zu machen« zugeschrieben.

Einen eigenartigen Seitenblick auf die Bedeutung der Musik für die Sprache läßt der erste Vers eines Altenburger Liedes thun (No. 27, zum ersten Male 1711 bezeugt):

»Auf, ihr Bursche, sitt vull Freda,
Tantzt und springt, su gut ihrs kunt!
Spelmon, spon du deine Saita,
Daß es klingt fein contrabund!
Fedelt fein behenga (behende),
Daß wir kun gesprenga!
Gevotter Honß, streich du ne Tenure,
Daß es klingt wie uf dem Chure.«

Hier erscheint das Wort »*contrabund*« als Verstümmelung von »*Contrapunkt*«, und es liegt nahe genug, den noch heute in Thüringen üblichen Ausdruck »*kunterbunt*« d. h. »wirr durcheinandergehend« auf jenen musikalisch-technischen Ausdruck zurückzuführen, umsomehr, als das Wort erst am Ausgange des Mittelalters auftaucht und von den Lexikographen (vgl. Grimms Wörterbuch, nicht sicher hat gedeutet werden können.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

Antoine Vidal, La Lutherie et les Luthiers. Paris, Maison Quantin, 1889. 347 S. in 8°. Mit 29 Tafeln und dem Portrait des Verfassers.

Der Autor vorliegenden Buches hat sich durch sein umfangreiches, drei starke Bände umfassendes Werk über die Bogeninstrumente, *Les Instruments à archet (Paris, Claye, 1876—78)*, den Ruf eines vorzüglichen Kenners der geschichtlichen Entwicklung des Geigenbaues erworben. Man darf daher auf die Resultate einer Publikation, in welcher der Verfasser denselben Gegenstand in neuer Bearbeitung darbietet, mit Recht gespannt sein und mit hohen Erwartungen an dieselbe herantreten, zumal da, wie hier, beide Werke durch eine beträchtliche Reihe von Jahren getrennt sind, und somit der jüngeren Bearbeitung die Fortschritte zu Gute kommen, durch welche die geschichtliche Erkenntniß des hierher gehörigen Gebietes inzwischen erweitert worden ist.

Ich bemerke gleich am Eingang dieser Besprechung, daß der Verfasser die hohen Erwartungen, mit denen ich sein jüngstes Werk in die Hand genommen, nicht erfüllt hat. Wer von seiner *Lutherie* eine (uns leider immer noch fehlende) wissenschaftliche Geschichtsschreibung des hier in Betracht kommenden Theiles des Instrumentenbaues, wer mehr als eine Zusammenstellung von Biographieen bedeutender und unbedeutender Lauten- und Geigenmacher nebst Wiedergabe ihrer Etiquettes erwartet, wird sich getäuscht sehen. Aus den ersten Sätzen der Vorrede erfahren wir indessen, daß Vidal gar nicht die Absicht gehabt hat, seine Aufgabe in einem höheren Sinne zu lösen als er schon in seinen *Instruments à archet* gethan; denn er selbst bezeichnet seine neue Publikation nur als eine Sonderausgabe des die Geschichte und Faktur der Instrumente behandelnden, 1876 erschienenen ersten Bandes seines oben citirten größeren Werkes[1]. Der Strenge unserer Beurtheilung ist somit von vornherein eine bestimmte Grenze gezogen, die füglicherweise nicht überschritten werden darf. Der Zweck der neuen Veröffentlichung war offenbar in erster Linie ein rein praktischer: es galt, den erwähnten Theil des breit angelegten und ziemlich kostspieligen älteren Werkes durch eine etwas gekürzte, in der äußeren Ausstattung weniger glanzvolle und deshalb billigere Form zu ersetzen und damit einen größeren Leserkreis zu gewinnen. Ohne Zweifel hat die *Lutherie* diesen Zweck erfüllt. Was sie aber in wissenschaftlicher Hinsicht werth ist, wird sich aus dem Folgenden ergeben.

Nach einer kurzen, nur 27 Seiten füllenden Geschichte der Violine und ihrer Abarten werden nacheinander die italienischen, die deutschen, die englischen

[1] Der zweite Band (Paris, 1877) behandelt die Geschichte der Instrumentalmusik, speziell den zu den Bogeninstrumenten gehörigen Theil; der dritte Band (Paris, 1878) enthält eine Zusammenstellung der einschlägigen Literatur.

und endlich die französischen Lauten- und Geigenmacher in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt und die Arbeiten derselben kurz charakterisirt. Schon einmal in dieser Zeitschrift[1], gelegentlich einer Kritik über Giovanni de Piccolellis' *Liutai antichi e moderni (Firenze, 1885)*, habe ich mich gegen die alphabetische Anordnung des Stoffes ausgesprochen und nachzuweisen versucht, daß ein klares Bild der geschichtlichen Entwicklung, des Auf- und Niedergangs der Kunstleistung nur durch eine chronologische Darstellung zu erhalten sei. Doch folgen wir nun dem einmal hier eingeschlagenen Wege.

Der Abschnitt über die italienischen Instrumentenmacher beginnt mit dem erst durch Fétis uns überlieferten *Acevo*. Auffallenderweise kopirt Vidal die diesbezüglichen Angaben des großen Musikgelehrten, ohne von den neueren Forschungen Giovanni de Piccolellis' (l. c. S. 1) Notiz zu nehmen. Der Grund hiervon ist schwer einzusehen, um so mehr als unser Autor sich in vielen anderen Punkten eng an Piccolellis anschließt. Durch ein solches vorsichtig-höfliches Ausweichen wird der Wissenschaft kein Dienst geleistet, durch einfaches Ignoriren werden Differenzpunkte nicht klargestellt.

Was Vidal über die Familien der Amati, Gagliano, Guarnieri, Rogeri und Rugieri berichtet ist im Wesentlichen das Gleiche, was uns schon durch die schätzbaren Studien Piccolellis' bekannt geworden ist. An einzelnen Stellen aber hat er die Angabe seiner Quelle falsch verstanden, oder unrichtig wiedergegeben. so war z. B. der Zeuge bei der Verehelichung des Nikolas Amati, des Sohnes Girolamo's, nicht *un sieur Lorenzo, chevalier du Saint-Sépulcre* — wie Vidal S. 43 schreibt — sondern ein gewisser Lorenzo Cavaglieri, in der Parochie von S. Sepolcro in Cremona wohnhaft[2]. Derselbe Nikolas Amati starb nicht 1681 (S. 43), sondern im Jahre 1684[3]. Nicht ganz wortgetreu ist das Taufdokument Giuseppe Guarnieri's (S. 79) citirt worden[4]. Ungenauigkeiten in Zeitbestimmungen finden sich öfters: Auf Seite 44 wird behauptet, der jüngere Girolamo Amati habe sich 1678 verheirathet, auf Seite 77 heißt es, Barbara Franchi, die Gattin Giuseppe Gian Battista Guarnieri's, sei im Jahre 1738 gestorben — in beiden Fällen aber stehen die Zeitangaben nicht absolut fest, sollten daher nur mit der Einschränkung »ungefähr um« angeführt werden. Weshalb Vidal den Beinamen der Rugieri »il per« anstatt von dem Maskulinum *pero*, von dem Femininum *pera* (S. 96) ableitet, ist nicht zu begreifen. Ich darf, da Vidal für dieses Epitheton keine Erklärung zu geben vermag, auf die Bemerkung hinweisen, welche ich in dem schon angeführten früheren Jahrgange dieser Zeitschrift[5] ausgesprochen und welche (wie ich glaube) recht wohl zur Erklärung jenes Beiwortes dienen kann.

Giovan Maria Lanfranco's *Scintille di musica (Brescia, 1533)*, die einzige Quelle unserer Kenntniß der Brescianer Intrumentenmacher Antegnato Antegnati, Giovan Giacobo dalla Corna und Zanetto Montichiaro, hat Vidal offenbar nicht selbst untersucht, denn er citirt unrichtig *Antagnati* (S. 44 und 118), *Giovan Paolo (!) della Corna* (S. 58 und 118) und *Montechiari* (S. 90 und 119). Was den gleichfalls in Brescia thätig gewesenen Giovanni Kerlino betrifft, verweise ich auf die

---

[1] S. Jahrgang IV (1888), S. 518 ff.

[2] Vergl. Piccolellis' *Liutai antichi e moderni ... Note aggiunte (Firenze, 1886)*, S. 17.

[3] S. Piccolellis' *Note aggiunte*, S. 14 (Dokument XX) und S. 18.

[4] S. Piccolellis' *Note aggiunte*, S. 29 (Dokument LXIII).

[5] S. Jahrgang 1888 (IV), S. 523, Anmerkung 2.

neuen, von Stefano Davari entdeckten Dokumente[1], die unserm Autor leider unbekannt geblieben sind.

Den Instrumentenmacher Antonio Siciliano erwähnt Vidal auf S. 45 unter *Antonio*, auf S. 99 noch einmal unter *Siciliano*, behandelt also ein und dieselbe Persönlichkeit als zwei von einander verschiedene. Die von diesem Meister im *Museo civico* zu Bologna befindliche, keine Zeitangabe enthaltende Viola da gamba[2] führt Vidal kurz an, jedoch ohne einen Versuch zur Bestimmung ihres Alters zu machen, weshalb auch unsere Frage nach der Wirkungszeit Meister Siciliano's einfach unbeantwortet bleibt. Ein Gleiches ist bei Antonius Bononiensis (S. 45), Battista Bressano (S. 46) und Matteo Sellas (S. 98) geschehen: von allen den Genannten wird je eine, uns bis heute noch erhaltene Arbeit angegeben, aber Nichts über die ungefähre Zeit ihrer Herkunft und über die Lebenszeit ihres Verfertigers mitgetheilt.

In einigen Fällen, in denen Vidal Änderungen in der bisher üblichen, von beachtenswerthen Fachgenossen angewendeten Schreibung von Eigennamen, Abweichungen in Vornamen eingeführt hat, ist dies stillschweigend geschehen. Er hat sich weder mit den Behauptungen Anderer auseinandergesetzt, noch seine eignen Angaben durch glaubwürdige Dokumente unterstützt. Man fragt sich daher vergeblich, weshalb Vidal dem Lautenmacher Budiani (S. 50) den Vornamen *Francesco* — Piccolellis nennt ihn Giovenzio — gegeben hat, weshalb Buchenberg (oder Buckenberg)[3] *Bucetenberg* (S. 51) genannt und warum Cosimo Noverci[4] in eine *Cosima Noversi* (S. 90) verwandelt wird. Unter dem auf S. 86 citirten *Sigismund Maler* ist offenbar der s. Z. hochberühmte Lucas Mahler (Maler) zu verstehn, über dessen Wirksamkeit ich in der schon erwähnten Kritik über Piccolellis' *Liutai* eine interessante Urkunde beigebracht habe[5]. *Magno Stregner* (S. 106) ist, wenn ich meinen im Jahre 1885 in Bologna aufgezeichneten Notizen trauen darf, in Stegher zu ändern. Von ihm bewahrt das Bologneser *Museo civico* eine dem XVII. Jahrhundert angehörende Laute mit der Bezeichnung »Magno Stegher, Venetia.«

Um diese Besprechung nicht übermäßig auszudehnen, muß ich davon absehen, diejenigen italienischen Lauten- und Geigenmacher namhaft zu machen, welche Vidal übersehen hat. Einen Theil derselben wird man in meiner schon oft angezogenen Kritik des Piccolellis'schen Werkes finden. Trotz aller der genannten Ausstellungen aber muß zugegeben werden, daß Vidal's Arbeit an Reichhaltigkeit des Stoffes, selbst in dem Abschnitte über die italienischen Instrumentenmacher, alle ähnlichen Werke übertrifft.

Das Kapitel über die deutschen Meister bedarf ebenfalls einer eingehenden Berichtigung. Ich erwähne hier nur das Hauptsächlichste: der Artikel Bachmann (S. 136) beruht auf Gerber's und Fetis' durchweg unrichtigen Angaben, man ver-

---

[1] Vergl. *La musica a Mantova. Mantova, Segna, 1884.* Separatabzug S. 16. Siehe auch *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1888, S. 523.

[2] Die auf SS. 45, 46, 50, 58, 142 und 164 citirten Instrumente, die sich nach Vidal im »Instrumentenmuseum des Lyceo filarmonico« befinden sollen, sah ich sämmtlich, zuletzt noch im Jahre 1885, im *Museo civico* zu Bologna.

[3] Näheres über diesen Meister s. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1888, S. 527.

[4] Vergl. das Verzeichniß der florentiner Instrumentenmacher in Leto Puliti's *Della vita del Serenissimo Ferdinando dei Medici Granprincipe di Toscana e della origine del pianoforte*, in den *Atti dell' Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno duodecimo. Firenze, Civelli, 1874.* S. 172. — Vidal citirt übrigens durchgängig falsch (SS. 58, 99, 336) *Poluti.*

[5] S. *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1888, S. 527.

bessere ihn nach Ledebur's »Tonkünstler-Lexikon Berlin's.«[1] Die kleine Ortschaft Wechmar, in der Nähe von Gotha gelegen, verwandelt Vidal (S. 137, 139 u. 142) in — Weymar! Bei den Prager Instrumentenmachern Edlinger (S. 139) füge man die fehlenden Vornamen Thomas, für den Vater, und Joseph, für den Sohn, hinzu.[2] Desgleichen vermehre man den Artikel über Franz Anton Ernst (S. 139) durch Angabe des Datums seines Todes, der am 13. Januar 1805, in seinem 60. Lebensjahre erfolgte.[3] Martin Hoffmann (s. S. 143) war nach Baron's Zeugniß[4] 1727 schon »vor einigen Jahren Todes verfahren.« Von seinen beiden Söhnen, die des Vaters Kunsthandwerk fortsetzten, wird der ältere, Johann Christian, als vorzüglicher Lautenmacher gerühmt. »Dieser künstliche Meister«, so schreibt Baron, »hat sich hier in diesem *genere* durch seine nette Arbeit bey der galanten Welt in solchen Estime gesetzt, so gar, daß seine Lauten vornehmlich nach Holl- und Engelland und Franckreich öffters sind geführt worden. Was nun besonders dabey zu mercken, so hat er in Erbauung der Lauten nicht allein viele proportionirliche Schönheit; sondern auch derselben einen guten und reinen Thon beygefüget. In der Structur des Lauten-Halses hat er seinen Herrn Vatter übertroffen, weil er ihn jederman recht Faust-recht macht, da sie jenem meistentheils ein wenig gar zu dicke gerathen waren. Er weiß auch die Chöre und Saiten nach ihrer gehörigen Distanz so wohl einzutheilen und zu legen, daß sich seine Lauten sehr leichte handthieren lassen.«

Den Münchner Hoflautenmacher Johann Koll[5] nennt Vidal (S. 145) irrthümlich *Kohl*[6]. Zu verbessern ist auch der Vorname des jüngeren Scheinlein S. 149 in Johann Michael; sein Vater, Matthias Friedrich, ist — wie ich dem betreffenden Passus hinzufüge — im Jahre 1771 gestorben[7]. Der auf Seite 149 citirte Instrumentenmacher Schmidt in Kassel war gleichzeitig Bratschist und Posaunist am dortigen Hoftheater[8]; man verwechsele ihn nicht mit dem fast gleichaltrigen Braunschweiger Ludwig Schmidt.[9] Der Berliner Instrumentenmacher Johann Augustin Straube[10] (Vidal schreibt *Staube*) ist um 1740 in Brandenburg geboren. Er war nicht nur als tüchtiger Geigenmacher, sondern auch als ausgezeichneter Klavierbauer hochgeschätzt.

Was Vidal über den Hamburger Meister Joachim Tielke berichtet, ist nur mit Vorsicht aufzunehmen, muß jedenfalls noch eingehend untersucht werden. Er schreibt (S. 156): *Il a existé à Hambourg, de 1539 à 1686 environ, une fabrique*

---

[1] *Berlin, 1861.* S. 25—26.

[2] Vergl. *Ernst Gottlieb Baron's, candidati juris, historisch-theoretisch und praktische Untersuchung des Instruments der Lauten. Nürnberg, Rüdiger, 1727.* S. 96.

[3] S. *Allgemeine musikal. Zeitung*, 1805 (Jahrg. VII.), S. 315.

[4] l. c. S. 95 und 96.

[5] Nach Lorenz Westenrieder's *Beyträge zur vaterländischen Historie ... München, 1790.*

[6] Seite 141 lese man *Panzer* für *Panger*, S. 137 *Theoretischpractisches* für *Theorischpractisches*, S. 147 *Halle und Leipzig*, *Ruff* für *Halle*, *Reinecke*, S. 168 *Ferrabosco* für *Ferabasco*.

[7] Vergl. Wilh. Schneider's *Historisch-technische Beschreibung der musikalischen Instrumente ... Neisse & Leipzig, 1834.* S. 66.

[8] S. *Allgemeine musikal. Zeitung*, 1810 (XII). S. 721.

[9] S. *Allgemeine musikal. Zeitung*, 1807 (IX). S. 534.

[10] Sein Sohn war der bekannte Dichter geistlicher Lieder (»Das Leben welkt wie Gras« u. a.) Karl Straube, † als Probst in Mittenwalde am 21. August 1841.

qui, sous le nom et la signature de Joachim Tielke, a produit pendant près de cent cinquante ans des merveilles de lutherie incrustée ... Die Zeitangabe 1539 hat Vidal jener reich verzierten, im *Kensington Museum* zu London befindlichen Quinterne entnommen, welche Hipkins in seinem Prachtbande[1] bildlich wiedergegeben hat. Bei der Ähnlichkeit der im XVIII. Jahrh. gebräuchlich gewesenen Zahlenzeichen für 5 und 7 dürfte aber die Annahme, daß man für 1539 die Zahl 1739 zu lesen habe, nicht ungerechtfertigt sein. Oskar Fleischer hat schon vor zwei Jahren, in seiner Kritik über Hipkins' Publikation[2] auf diesen Punkt aufmerksam gemacht und die Vermuthung ausgesprochen, daß es sich hier nur um e i n e und dieselbe Persönlichkeit handele. Um dieser Vermuthung mehr Wahrscheinlichkeit zu geben, müßten freilich noch einzelne, dagegen sprechende Anzeichen in befriedigender Weise erklärt werden. Es müßte uns gelingen, für die Entstehungszeit sämmtlicher noch vorhandener Instrumente Joachim Tielke's die Zeit von etwa 1665 bis 1720 nachzuweisen. Übrigens wird nirgends ein anderer Tielke als Joachim erwähnt. Auch Baron[3] kennt nur diesen Einen; nach seinen Worten darf man annehmen, daß Tielke im Jahre 1727 schon todt gewesen sei: »Unter denen neuen Meistern, welche in Teutschland viel Renommée erworben, ist besonders Herr Joachim Tielke, welcher in Hamburg gelebet, zu remarquiren.« Es kann mir nicht beikommen, die angeregten Fragen hier beantworten oder auch nur ihrer Lösung naheführen zu wollen. Dazu müßte vor Allem eine genaue Prüfung der Originale vorgenommen werden.

Der Kürze wegen unterlasse ich es, die nicht geringe Anzahl der Namen derjenigen deutschen Meister anzuführen, welche von Vidal übersehen worden sind. Meine hierher gehörigen Zusätze zu Piccolellis' *Liutai*[4] gelten mit geringer Ausnahme auch für Vidal's *Lutherie*.

Die neuere deutsche Geigenfabrikation ist so gut wie unberücksichtigt geblieben. Auch der Versuche des Geigenbauers Thomas Zach in Wien (Violinen mit größerem Corpus als gewöhnlich herzustellen) ist nicht gedacht worden, noch weniger der im sächsischen Voigtlande, besonders in Markneukirchen, und im benachbarten Graslitz und Schönbach in Böhmen blühenden Industrie, obwohl über Letztere seit Jahren brauchbare Spezialarbeiten[5] vorliegen.

Der letzte Hauptabschnitt der *Lutherie*, die Abhandlung über die französischen Instrumentenmacher, ist ohne Zweifel der beste des ganzen Buches. Es gereicht mir zur Freude, diese Besprechung mit einem Lobe schließen zu können: was Vidal über seine Landsleute anführt, übertrifft qualitativ und quantitativ alles bisher Gebotene. Besonders ist die Sorgfalt anzuerkennen, mit welcher der Verfasser sein Thema bis in die neueste Zeit behandelt und so seine in den *Instruments à archet* enthaltenen Studien beträchtlich erweitert hat. Völlig neu sind die Artikel Alibert, Audinot, Blaise, Blanchard, Bourlier, Brugère, Cabroly, Cherpitel, Claudot, Collichon, Collin-Mézin, Cuchet, Cunault, de Lannoy, Deroux, Desrousseau, Eve, Fevrot, Feyzeau, Frebrunet, Gilbert, Hel, Jacquot, Klein, le Lièvre, Médard

---

[1] *Musical Instruments historic, rare and unique ... Edinburgh, 1888.*

[2] S. *Vierteljahrsschrift für Musikw.* 1888, S. 534.

[3] l. c. S. 95.

[4] *Vierteljahrsschrift für Musikw.* 1888, S. 528.

[5] Theodor Berthold und Moritz Fürstenau: *Die Fabrikation musikalischer Instrumente und einzelner Bestandtheile derselben im Königl. Sächsischen Vogtlande. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1876.* — Carl Rössler: *Graslitz und seine Industrie.* Siehe die *Mittheilungen des Vereins für Geschichte der Deutschen in Böhmen. Prag, 1874.* Jahrg. XII. No. 5.

(Toussaint und Antoine), Mennesson, Mériotte, Miraucourt, Moitessier, Mongenot, Pacherele, Pacquet, Paquotte, Pillementi, Reynaud, Roze, Sajot, Savart, Schwartz, Steininger, Sulot, Tolbecque, Touly, Trévillot, Vermesch, Villaume (et Giron) und endlich Wolters. Um werthvolle Zusätze sind bereicher worden die Artikel Bassot, Charles-François und Guillaume Gand, Saunier und Sébastien Vuillaume.

Berlin. **Emil Vogel.**

Corrado Ricci, I Teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII. Storia aneddotica di ... Bologna, successori Monti editori. 1888. XXI und 736 Seiten in 8°. Mit 7 Tafeln.

Die schon ziemlich umfangreiche Literatur, welche wir über die Theateraufführungen größerer und kleinerer Städte Italiens besitzen, ist durch Konrad Ricci's *Teatri di Bologna* um ein höchst werthvolles Werk bereichert worden, das sich den besten Publikationen aus demselben Gebiete an die Seite stellen darf. An Vorarbeiten fand Ricci nur wenig: Gaetano Giordani's *Intorno al gran Teatro del Comune e ad altri minori in Bologna (Bologna 1855)* und Luigi Bignami's *Cronologia di tutti gli Spettacoli rappresentati al teatro Comunale di Bologna (Bologna 1882)*. Die erstere Arbeit, eine kleine, nur 82 Seiten umfassende Broschüre, war ihrer vielfachen Mängel wegen nur mit großer Vorsicht zu benutzen, leistete daher nur geringe Hilfe. Nicht viel mehr bot Bignami's *Cronologia;* und zwar aus dem einfachen Grunde, weil sie — erst mit dem Jahre 1763 beginnend — nur für einen verhältnißmäßig kurzen Zeitraum zu Rathe gezogen werden konnte. Wer die eigenthümlichen Schwierigkeiten, die ungewöhnlichen Mühen, die mit der Herstellung einer derartigen Arbeit verknüpft sind, voll ermessen kann, wird demnach Ricci's neues Buch mit um so größerer Anerkennung willkommen heißen.

Es ist bekannt, welch' hervorragende Rolle Bologna unter allen Städten Italiens seit Jahrhunderten, bis in die neueste Zeit in Bezug auf Musikpflege gespielt hat, besonders welch' begeisterte, geradezu leidenschaftliche Vorliebe dem Bologneser seit jeher für die Oper eigen gewesen ist. Kein Wunder also, daß in einer Geschichte der Bologneser Theater das musikalische Schaustück den weitaus größten Raum einnimmt, daß somit Ricci's *Teatri di Bologna* in erster Linie der Musikgeschichte zu Gute kommen.

Die Disposition des Buches ist einfach, klar und zweckmäßig. Der Verfasser theilt sein Thema in zwei Hauptabschnitte: Im ersten behandelt er nach einander die Geschichte der einzelnen Bühnen Bologna's, im zweiten giebt er eine chronologisch geordnete Übersicht über alle, innerhalb der letzten beiden Jahrhunderte in Bologna aufgeführten Schaustücke. Das älteste Theater Bologna's war das *Teatro della Sala* (im »Palazzo del Podestà«); ihm folgten die Theater *Formagliari*, *Malvezzi* und *Comunale*. Das Kapitel über das *Teatro Formagliari* (1632—1802) deckt sich im Wesentlichen mit dem, was Ricci schon 1887 in seinem Aufsatz *il Teatro Formagliari in Bologna*[1] veröffentlicht hat. Außer den vier genannten großen Bühnen weiß Ricci noch mehr als 60 Privattheater anzuführen, die, obwohl nur zeitweise dem Zwecke scenischer Darstellungen dienend, nicht nur ein überaus wichtiges Glied innerhalb der Bologneser Theatergeschichte bilden, sondern auch eine weit über das lokale Interesse hinausgehende Beachtung ver-

[1] *Atti e Memorie della R. Deputazione di Storia Patria per le Provincie di Romagna. III. Serie. Vol. V. Bologna, Fava e Garagnani.*

dienen. Die ausführliche Schilderung eben dieser Theaterverhältnisse wird daher Jeder als eine dankenswerthe Beigabe betrachten.

Das erste, im chronologisch geordneten Theile angegebne Stück (s. S. 319) ist Laura Guidiccioni's Schäferspiel *Fileno disperato*, gewöhnlich *la Disperatione di Fileno* citirt. Es wurde im Frühling des Jahres 1600 im Palazzo Bentivoglio gespielt. Daß diese Aufführung ohne Emilio del Cavaliere's dazu gehörige Musik stattgefunden habe, darf nach den glänzenden Erfolgen, die gerade der musikalische Theil des Stückes bereits 10 Jahre vorher (1590) am florentiner Hofe errungen[1], kaum angenommen werden. Man füge daher den Namen des Komponisten, den Ricci nicht anführt, hinzu. Schon 1601, also nur ein Jahr nach ihrer ersten Aufführung in Florenz, soll Rinuccini's *Euridice* in Bologna wiederholt worden sein. Leider besitzen wir dafür keine Beweismittel; sicher ist nur die *Euridice*-Aufführung im April 1616, die zu Ehren der Kardinäle Bevilacqua, Leni (nicht *Leri*, wie Ricci S. 267 irrthümlich schreibt) und Rivarolo stattgefunden, in Gegenwart Ottavio Rinuccini's und Jacopo Peri's. Ricci erwähnt bei dieser Gelegenheit (S. 266) einen *Maestro di Cappella di S. Petronio* (Hauptkirche Bologna's), ohne den Namen desselben anzugeben. Sicher ist damit kein Anderer als Girolamo Giacobbi gemeint. Von demselben Meister soll nach Giordani's Versicherung (l. c. S. 61) die Musik zu Rodolfo Campeggi's *Reno sagrificante* herrühren. Ricci (S. 323) verschweigt den Komponisten. Desgleichen fehlen bei ihm die von Giordani (l. c. S. 61 und 62) unter Hinweis auf die bezüglichen Textbücher citirten *le Nozze di Theti e di Peleo* und *la Delia e l'Ulisse*. Die zuerst genannte Oper wurde in der *Sala del Re Enzo*, im »Palazzo del Podestà« befindlich, während des Karnevals des Jahres 1617 aufgeführt. Die Verfasser der Dichtung und der Musik sind unbekannt. Vielleicht handelt es sich hier um Francesco Cini's Oper *Tetide*, die Peri schon 1607 in Musik gesetzt hatte, oder um die aus dem Jahre 1616 stammende *Favola di Peleo e di Tetide* des Grafen Scipione Agnelli[2]. *La Delia e l'Ulisse* soll im Jahre 1630 mit Claudio Monteverdi's und Francesco Manelli's Musik im *Teatro degli illustrissimi Guastavillani* dargestellt worden sein[3].

Der Komponist der auf SS. 265, 329 und 331 citirten *Catena d'Adone* ist Domenico Mazzocchi. Die Partitur der Oper wurde von Alessandro Vincenti in Venedig ohne Jahresangabe gedruckt; der darin befindliche Widmungsbrief an Odoardo Farnese, Herzog von Parma und Piacenza, ist vom 24. Oktober 1626 datirt. Den Text hatte Ottavio Tronsarelli (nicht *Trosarelli*, s. Ricci, S. 331) nach Cav. Marino's *Prigione d'Adone* besorgt.[4] In Bologna ging die Oper im Herbst des Jahres 1643 (R. schreibt S. 265 irrthümlich *1633*) zum ersten Male in Scene. Was das S. 331 erwähnte geistliche Drama *S. Alessio* betrifft, wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man darunter Stefano Landi's gleichnamige Komposition, 1634 von Paolo Masotti in Rom gedruckt, vermuthet.

Aus Raumrücksichten muß ich der verlockenden Aufgabe widerstehen, an dieser Stelle den Verfasser auf seinem weiten Wege zu begleiten. Ich begnüge mich damit, den Leser auf den hohen Gewinn aufmerksam zu machen, dem ihm eine Wanderung durch das von Ricci geschilderte Gebiet einbringen wird. Für die Geschichte der Oper, des Oratoriums und der ihnen verwandten kleineren For-

---

[1] Näheres s. *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. 1889.* S. 402 (Separatabzug S. 8.)

[2] Vergl. *Vierteljahrsschrift für Musikw. 1887*, S. 346 und 367.

[3] *Vierteljahrsschrift f. Musikw.* 1887, S. 392.

[4] Siehe den Vorbericht in der gedruckten Partitur.

men (Intermedien, Kantaten u. s. w.) bildet Ricci's Werk eine Fundgrube von größter Bedeutung.

In einem umfangreichen Anhange theilt Ricci eine Reihe werthvoller, bisher noch unveröffentlichter Dokumente mit, die sicher ein lebhaftes allgemeines Interesse erregen werden: so die fünf behördlichen, Theateraufführungen betreffenden Verfügungen aus der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts; ferner die ausführlichen, bis ins kleinste Detail sich erstreckenden Einnahme- und Ausgabeberichte über die Aufführungen von Hasse's *Siroe*, *Re di Persia* (Frühling 1733), von Leonardo Leo's *Siface* (Frühling 1737), von Nicolò Jomelli's *Eumene* (Frühling 1742), endlich von Gluck's *Trionfo di Clelia* (Frühling 1763) und *Alceste* (Frühling 1778). Hasse's *Siroe* wurde im Frühjahr 1733 nicht weniger als 26 mal gespielt. Der Komponist erhielt für seine Partitur und seine Mitwirkung an 19 Aufführungen[1] — er dirigirte dieselben, am Cembalo sitzend — 1260 Lire. Vittoria Tesi und Carlo Broschi (Farinello) wurden mit je 2500, Gaetano Maiorana (Caffarello) mit 2000 Lire bedacht. Noch höhere Summen wurden 1737 für 27 Aufführungen von Leo's *Siface* gezahlt. Leo erhielt 1575, Carestini 2880 und Lucia Facchinelli 2340 Lire. Jomelli dagegen erwarb für seine Oper *Eumene*, die ebenfalls 27 Aufführungen erlebte, nur 900 Lire, während man für den Sänger Giuseppe Appiani 3400 übrig hatte! Aus den von Ricci angegebenen Dokumenten über die Bologneser Vorstellungen von Gluck's *Trionfo di Clelia* und *Alceste* erfahren wir nicht nur sämmtliche Einnahmen und Ausgaben, sondern auch die Namen des gesammten Personals, der Orchestermitglieder, der Sänger und Sängerinnen, der Tänzer und Tänzerinnen, über die Oper *Alceste* außerdem noch 5 Briefe des Textdichters Calsabigi.

Es bedarf wohl kaum eines näheren Nachweises, daß ein so durchaus selbstständiges, auf wissenschaftlicher Grundlage beruhendes und mit größter Sorgfalt bearbeitetes Werk, wie Ricci's *Teatri di Bologna*, zahllose Irrthümer anderer Autoren aufdeckt und berichtigt. Möge das Buch nach seinem Verdienste geschätzt, vor allem aber mögen die Resultate desselben fleißig verwerthet werden.

Berlin. **Emil Vogel.**

The musical notation of the middle ages . . . prepared for the membres of the plainsong and mediaeval music society. London (Masters & Co.) Leipzig, Breitkopf & Härtel 1890. gr. Fol.

Die Neumenforschung hat in den letzten Jahren insofern einen bedeutenden Fortschritt gemacht, als man ernstlich daran geht, den ungemein umfänglichen Bestand der Bibliotheken der einzelnen Länder an diesbezüglichen Handschriften zu überschauen, zu sichten und theilweise zu veröffentlichen. In ähnlicher Weise, wie vorliegendes Werk die englischen Bibliotheken auf ihre Neumendenkmäler hin durchmustert, hat es bezüglich der spanischen Bibliotheken Riaño gethan, und die Benedictiner von Solesmes hinsichtlich der südfranzösischen und der von S: Gallen. So bleibt nur zu hoffen übrig, daß endlich auch Deutschland und Österreich sich den Bestrebungen auf diesem Gebiete anschließen möchten.

Die jüngste Veröffentlichung der Londoner Gesellschaft für Kirchengesang

---

[1] Die übrigen 7 Vorstellungen leitete Angelo Antonio Caroli; s. Ricci, S. 540.

und mittelalterliche Musik entspricht den Erwartungen, die man ihr entgegenbringt. Die zwanzig photographischen Nachbildungen aus Handschriften des 10.—16. Jahrhunderts, welche das Werk neben einer Einleitung und bibliographischen Besprechungen bietet, setzen uns in den Stand, ein einigermaßen zusammenhängendes Urtheil über den einschläglichen handschriftlichen Stoff der englischen Bibliotheken zu gewinnen. Die Auswahl — und das ist dabei ein sehr wesentlicher Punkt — ist eine vortreffliche; denn man hat eine dankenswerthe Rücksicht auf den Inhalt der handschriftlichen Blätter genommen, und nicht nach Gutdünken lediglich Schriftproben gegeben. So kann man denn ein und dieselben Gesangsstücke (wie z. B. das *Confitemini domino* auf Tafel 5, 7, 8, 9, 10, 11, 16) durch mehrere Jahrhunderte hindurch verfolgen und die verschiedenen Fassungen in verschiedenen Notationen vergleichen.

Einzelne Blätter haben noch ein ganz besonderes Interesse, sodaß sie einer hervorhebenden Erwähnung wohl werth sind, um so mehr, als die Einleitung zu dem Werke nur die schon bekannten Ergebnisse der bisherigen Forschungen im allgemeinen und knapp zusammenfaßt, und sich bei den Einzelbesprechungen der Denkmäler fast nur auf bibliothekarische Notizen beschränkt. Gleich das erste Blatt erregt die Aufmerksamkeit in hohem Grade. Es bringt den Anfang der *Officia in diem S. Joannis Babtistae* in Versen, aus einer spanischen Handschrift. Die hier angewendeten westgothischen Neumenformen, welche Riaño bekanntlich auf westgothische Buchstabencharaktere zurückzuführen sich bestrebt, reizen allerdings unwillkürlich zu ähnlichen Versuchen. — Von ganz auffälliger Länge ist das *Alleluia*, dessen Vokalisen längs des Randes hinauf übereinander geschrieben sind. In solch ausgedehnter Anwendung ist das eine häufiger bezeugte Eigenthümlichkeit der spanischen Neumenhandschriften. Die spanischen Neumenformen auf Bl. 4 und 5 erhärten die Richtigkeit der Beobachtung, welche man aus den Proben bei Riaño entnehmen kann, daß nämlich der ursprünglich breite und unklare Neumencharakter im 11. Jahrh. einer steilen, sehr sauberen und zierlichen Form Platz machte, bis sie im 12. Jahrh. durch die provenzalischen Neumen der Cluniacenser verdrängt wurde. Ich erlaube mir betreffs dessen auf meine Besprechung des Riañoschen Werkes im 4. Jahrgange dieser Zeitschrift zu verweisen.

Eine ganze Anzahl von Kyries bringt eine englische Handschrift, ebenfalls des 10. Jahrh., darunter einige, deren Neumenreihen mit den Fassungen des S. Gallener Codex Nr. 384 übereinstimmen und wahrscheinlich auf direkten Einfluß von Griechenland aus zurückzuführen sind.

Die Schrift auf Bl. 7 *(Graduale Romanum in finibus Franciae et Germaniae, ut videtur, scriptum saec. XI. exeuntis)* trägt den S. Gallener Charakter, wie ein Vergleich dieses Blattes mit dem Manuskript Nr. 339 von S. Gallen beweist, welches die *Paléographie musicale*, Solesmes 1889, als erstes größeres Denkmal in Nachbildung bringt. Die Neumen aber auf Bl. 12 weisen eher auf Italien hin, als — wie die Verfasser angeben — auf Spanien, und wenn nicht andere ausschlaggebende Gründe vorliegen, die diese Herkunft bestätigen, so möchte ich die Handschrift ersterem Lande zuschreiben.

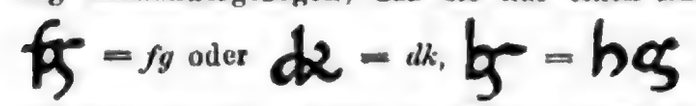
Von bemerkenswerther Wichtigkeit sind die letzten Tafeln. Nr. 17 bringt das in der Musikpaläographie bekannte Beispiel der sogenannten Dasia-Notation aus der *Musica enchiriadis*, — von welcher übrigens die Verfasser wissen sollten, daß sie nicht von Hucbald ist, wie Hans Müller nachgewiesen hat. Auf Nr. 18 findet sich überraschender Weise eine eigenartige, bisher nicht beobachtete Erscheinung: ein kleines Musikbruchstück mit doppelter Reihe jener alten Buchstabennotation, welche, die Töne einer diatonischen Tonleiter über zwei Oktaven hinweg bezeichnend, von *a* bis *p* ging. Mit Recht wird bemerkt, daß sich in diesem kleinen Fragmente das

älteste bisher bekannt gewordene Stück der wirklich mehrstimmigen Musik darstellt, d. h. einer Musik, welche nicht die bloße Parallelbewegung, sondern auch die Gegenbewegung der Stimmen benutzt. Die Verfasser geben auch eine Übertragung der Zeichen auf Blatt 21, aber abgesehen von der entstellenden Einkleidung der Töne in eine allzuwillkürliche Zeitmessung finden sich einige Unebenheiten. So werden die Buchstaben in der oberen Reihe eine Oktave höher gestellt, als dieselben Buchstaben, wenn sie in der unteren Reihe stehen. Zu solcher Auffassung aber fehlt es an Gründen.

Bekanntlich ist in der hier angewendeten Buchstabennotation unter anderen das Antiphonar von Montpellier im 9. oder 10. Jahrh. geschrieben. Hier treten zuweilen statt wirklicher Buchstaben einige eigenartige Zeichen ein, und zwar nicht bloß bei der Tonstelle von B (welches sowohl ♮ quadratum als ♭ molle sein kann), sondern auch bei anderen Tonstellen wie der des *E* und *A*. So finden wir nun auch in unserem kleinen Fragment zweimal das Zeichen ⟡ zwischen den Buchstaben angewendet, mit dem es also wohl eine ähnliche Bewandtniß haben wird. In dem vorliegenden englischen Werke ist das Zeichen aber als ein Verlängerungszeichen für den vorhergehenden Ton aufgefaßt, doch wird eine Begründung dafür, wie überhaupt zu der Übertragung, nicht beigebracht. Um hier eine Entscheidung zu treffen, müßten die Fälle häufiger sein; ich lasse also die Bedeutung des Zeichens zweifelhaft und bemerke nur, daß der Ton *f* in beiden Fällen noch am besten passen würde.

In der Handschrift stehen ferner in der oberen Reihe und der Regel nach korrespondirend auch in der unteren, nach einer Anzahl von Buchstaben Punkte. ich übertrage dieselben als Taktstriche, aber nur im Sinne von Noten-Gruppentheilern, gemäß den Erklärungen Francos u. a. über das *Punctum divisionis*. Dennoch liegt die Versuchung nahe, den einzelnen Noten nun auch einen bestimmten Zeitwerth zuzuweisen. Zu diesem Behufe brauchen wir nicht im entferntesten das Maß von Willkür anzuwenden, welches in der englischen Übertragung Statt hat. Um dem kleinen Musikstück eine eurhythmische Abrundung zu geben, genügt es, nachdem man jedem Tone den gleichen Werth, z. B. einer halben Note, gegeben hat, von der Einheitlichkeit solcher Messung nur unter zwei Bedingungen abzugehen:

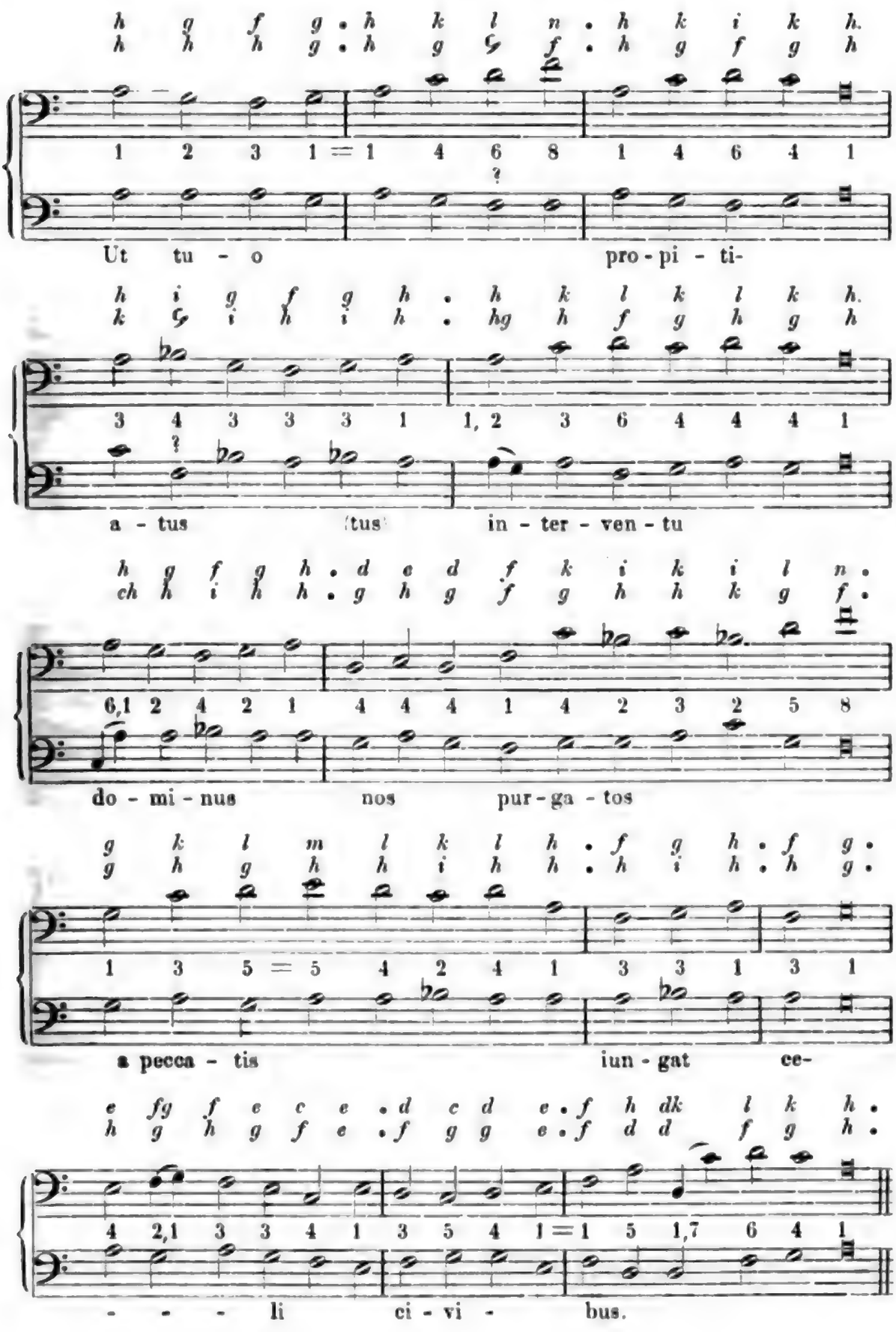
1) In der Handschrift stehen zuweilen zwei Buchstaben in der einen Reihe, wo in der anderen nur einer steht, und zwar sind dann dieselben ligaturenartig so eng ineinandergezogen, daß sie nur einen Buchstaben zu bilden scheinen, z. B

 = *fg* oder = *dk*, = *hg* d. i. *hg*. Wenn zwei Töne der

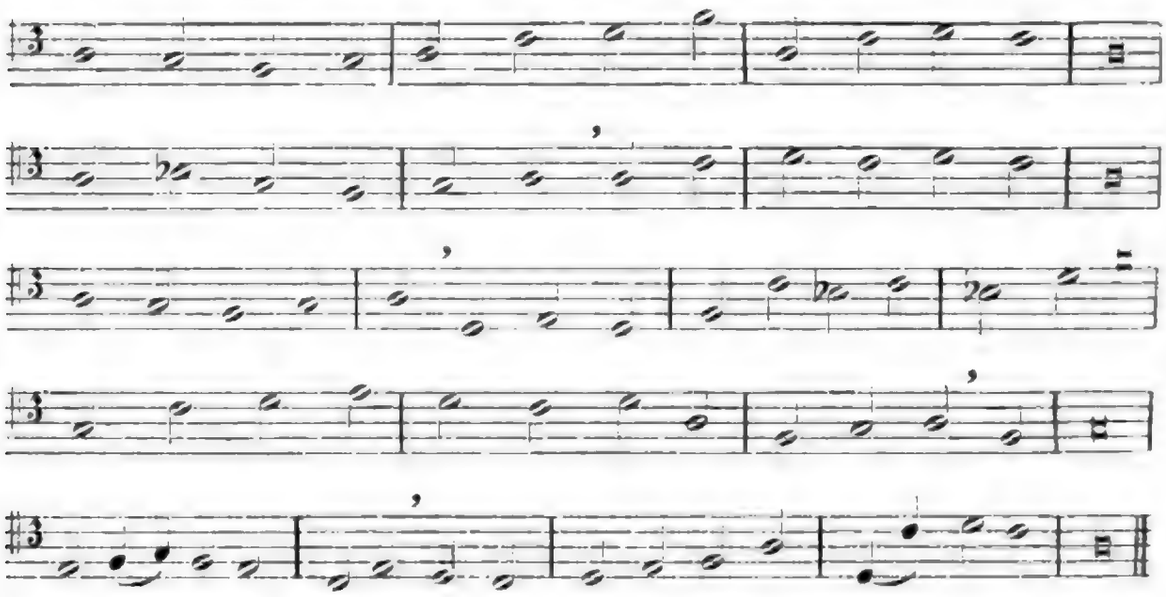
einen Stimme auf nur einen der anderen gesungen werden, so können selbstverständlich jene beiden zusammengenommen nur denselben Zeitwerth haben, als die eine letztere allein; ich bezeichne diese Ligaturen also wohl mit Recht durch Viertelnoten.

2) Am Ende der Melodieabschnitte tritt von selbst ein Aushalten des Schlußtones ein. Von diesem Gesetze war das Mittelalter nachweisbar ebensowenig frei als wir.

Nach diesen Grundsätzen übertragen lautet das mittelalterliche Fragment folgendermaßen:


Ut tu - o pro - pi - ti-
a - tus (tus) in - ter - ven - tu
do - mi - nus nos pur - ga - tos
a pecca - tis iun - gat ce-
- - - li ci - vi - bus.

Somit erhalten wir für die obere Buchstabenreihe eine in $4\frac{1}{2}$ Takten gut eintheilbare, eurhythmisch und leicht verständlich gebaute Melodie:

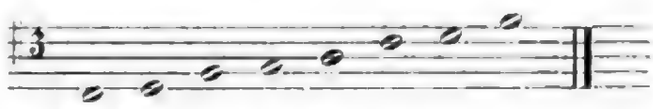


Es sind 5 Melodieglieder, jedes abschließend mit einer länger gehaltenen Note, und zwar sämmtliche Glieder zu je 4 Takten mit Ausnahme des letzten, welcher, eben seiner besonderen Stellung wegen, durch einen Takt mehr erweitert ist. Die Gruppirung von je 4 Noten in einem Takte erweist sich also als eine ganz natürliche Takteintheilung. Versucht man aber eine Dreitheilung vorzunehmen, so muß man sehr bald wegen der mannigfachsten Unzuträglichkeiten davon abstehen. Wir wissen ja auch aus den unzweideutigen Erklärungen der Mensuralmusikschriftsteller, daß vor dem 12. Jahrhundert der gerade Takt, statt wie später der ungerade oder »perfekte« Takt maßgebend war. Hier haben wir ein praktisches Beispiel dafür.

Der sprachliche Text weist ebenfalls auf geraden Takt hin, denn er besteht aus 2 katalektischen Tetrametern (mit Assonanz an den Cäsurstellen und im Schlusse):

Ut tuó propitiátus
interréntu dóminus
nós purgátos á peccátis
iúngat céli cívibus.

Er ist aber nicht syllabisch komponirt, sondern auf eine Silbe entfallen meist mehrere Töne der Melodie. Was aber letztere selbst angeht, so ist an ihr eine gewisse Scheu vor Halbtonschritten und damit eine Hinneigung zu Pentatonik ziemlich deutlich zu erkennen. Die Tonstufen, welche die Melodie hauptsächlich in Anspruch nimmt, sind diese:



b (h) und *e* kommen nur je an zwei Stellen vor, während die kleinen Terzensprünge, vermittelst deren die Melodie jene beiden Töne vermeidet, sehr viel häufiger sind (8 Fälle). Damit läßt sich der Gedanke gar nicht abwehren, daß

wir es hier mit einer altgälischen Volksweise zu thun haben; denn bekanntlich ist eben die Pentatonik ein wesentliches Charakterzeichen der altgälischen Volksmusik, deren ältestes Denkmal uns hier vorliegt. Die Handschrift stammt ja auch aus England, und ist wahrscheinlich — so sagen unsere Gewährsmänner — in Cornwall gegen Ende des 10. Jahrh. geschrieben.

Eine sich zwar ganz schön dahinbewegende, aber ruhigere und weniger hervorstechende Melodie hat die untere Tonreihe, und wenn man annehmen wollte, daß es sich bei dem zweistimmigen Sätzchen nicht um eine Kombination zweier schon vorhandener Melodien, sondern um den zu einer schon vorhandenen Melodie neu erfundenen Kontrapunkt handelt, würde man die obere Melodie als die ältere bezeichnen müssen. Obgleich beide Melodien häufig gegenseitig überschlagen und durcheinander gehen, hält sich doch im Ganzen die in der unteren Reihe notirte auch in tieferer Lage, sodaß also die Hauptmelodie in diesem zweistimmigen Satze bereits die höhere Stimme zu singen hat, und sie nicht, wie in der späteren Zeit, unten liegt.

Die untere Melodie hat den Umfang einer Oktave *c—c'*, die obere aber eben denselben vermehrt um eine Quarte nach oben zu, also *c—f'*; der Finalton, auf welchen die einzelnen Melodieglieder öfter zurückkommen, ist *a*, d. i. genau abgemessen der Mittelton zwischen *c—f'*. Von einer Tonart im Sinne des Mittelalters ist also hier kaum zu reden, vielmehr streift dieser *tonus mixtus* schon stark an die modernen Tonartsbegriffe an. Sieht man sich eine Sammlung schottischer Melodien durch, so findet man häufig, daß die Melodie zwar der Hauptsache nach in *Dur* steht, zuletzt aber im Schluß eine plötzliche Wendung zur verwandten Molltonart macht und mit dem Grundtone derselben oder auch auf einem ganz und gar nicht erwarteten Tone endigt. So in den Liedern: *Lassie wi' the lint-white locks, (B-dur*, Schluß in *c), The bride she cam' out o' the byre* und *Come under my plaidie (Es-dur*, Schluß in *c)*; so ähnlich auch in unserer Melodie. Die Tongänge haben einen unverkennbaren *Dur*-Charakter *(F-dur)*, und dennoch schließen sie auf dem Tone *a*.

Beide Melodien kommen bei jedem der durch einen Punkt bezeichneten Abschnitte in Einklang oder Oktave zusammen, wie denn das Stück auch mit dem Einklange einsetzt. Auch die einzelnen Abschnitte beginnen häufig (in der Hälfte der Fälle) mit demselben. Von den Zusammenklängen begegnen am häufigsten die Quarten (18) und Terzen (14), viel seltener sind Sekunden (8), Sexten (6) und Quinten (5); die Septime ist ganz vermieden und findet sich nur einmal als Vorschlag. An diesem numerischen Verhältniß der Zusammenklänge ist das auffälligste das Überwiegen der Quarte, besonders gegenüber der spärlichen Anwendung der Quinte. Erstere erscheint hier also als unbezweifelte vollkommene Konsonanz. Sogar Quartengänge finden sich; zweimal folgen sich drei Quarten unmittelbar hintereinander, während vom Quintenorganum jener Zeit kaum etwas zu spüren ist, denn nur ein einziges Mal kommen zwei Quinten hintereinander vor. Von anderen Parallelen finden sich nur Terzengänge öfter, abgesehen davon, daß zweimal die beiden Stimmen im Einklang fortschreiten, weil sie vor einem Abschnitte im Einklang schlossen und nach demselben im Einklange wieder beginnen. Somit tritt dieses kleine Tonstück als ein Zeuge gegen die vielverbreitete Ansicht auf, daß die Gesetze der mehrstimmigen Musik sich aus dem Quintenorganum entwickelt hätten, eine Meinung, welcher ich bereits im 3. Jahrg. dieser Zeitschrift S. 463 ff. aus anderen Gründen zu widersprechen mich genöthigt sah[1]. In dem soeben wie-

[1] Ich will nicht unterlassen, als Nachtrag zu der dortigen Beweisführung zu

dergegebenen englischen Musikfragment besitzen wir den ersten bisher bekannt gewordenen Versuch einer discantisirenden Kompositionsweise, die mit dem Quintenorganum Pseudo-Hucbalds zwar gleichzeitig ist, aber doch nichts mit ihm gemein hat.

Daß der Versuch nicht eben als Meisterstück ausgefallen ist, ist ja freilich offenbar; aber abgesehen von einer harmonisch ganz unleidlichen Stelle (beim Worte *purgatos*) ist — wenn man sich mit der Quart als vollkommener Konsonanz einmal befreundet hat — der kontrapunktische Satz den Zeitverhältnissen nach so übel nicht.

Ich habe versucht, wenigstens an einem Beispiele zu zeigen, welchen Werth die neue englische Publikation für die Musikwissenschaft besitzt. Von nicht geringem Interesse dürften auch die Musikstücke auf Bl. 19 und 20 mit englischem Texte sein. Niemandem, welcher Englands hervorragende Stellung in der Musikgeschichte des Mittelalters kennt, wird es entgehen, daß diese erste umfassendere Mittheilung aus englischen Bibliotheken noch viele neue Aufklärungen für die Musikwissenschaft ahnen läßt.

Berlin. **Oskar Fleischer.**

Zur Ausgabe der Kompositionen Friedrichs des Großen.

Den Lesern dieser Zeitschrift ist im vorigen Jahrgange (S. 350 ff.) über ein Unternehmen berichtet worden, welches sich den Zweck gesetzt hatte, aus den handschriftlich hinterlassenen Compositionen König Friedrichs des Großen die Concerte für Flöte und eine Auswahl von 25 Sonaten für Flöte und Baß in einer wissenschaftlichen Ausgabe der Welt bekannt zu machen. Die im Sommer vergangenen Jahres erschienene Ausgabe ist in den jüngst verflossenen Wochen Gegenstand mehrfacher Zeitungsangriffe geworden, auf welche ich aus dem Grunde etwas näher eingehen darf, weil sich an sie einige Betrachtungen von allgemeinerer Bedeutung anknüpfen lassen.

Eröffnet und geleitet wurden die Angriffe von seiten einer Musikzeitung, welche unter dem Titel »Hamburger Signale« bei H. Carly in Hamburg erscheint und von Hugo Pohle redigirt wird. In Nr. 17 erklärt der Redakteur einleitend, daß die Ausgabe »des großen Monarchen unwürdig« sei; in einer nachfolgenden Nummer — er hatte die Freundlichkeit, mir beide ins Haus zu senden — spricht er von den »Sudeleien« der Musikhistoriker und giebt ihnen den Rath, wenn sie

---

S. 473 noch einen wichtigen Beleg anzuführen. Thiéry, Etude sur le chant Grégorien, Bruges 1883 S. 245 führt ein Alleluia des *Veni sancte spiritus* in Buchstabennotatation, Punktation und Choralnoten nach der hs. Bibl. Nat. Paris No. 1132 *fond latin* aus dem 11. Jahrh. folgendermaßen an:

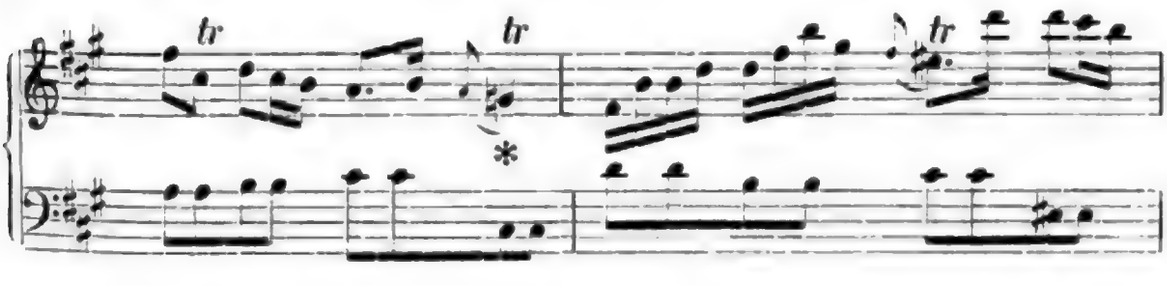
Es ergiebt sich daraus mit Sicherheit, daß der dort umstrittene zweistimmige Satz des Dietricus durch eine Schlüsselverschiebung entstellt und mithin ebenfalls dem Beweise gegen die allgemeine Anerkennung des Quintenorganums bei den ältesten Komponisten mehrstimmiger Sätze dient.

von ihrem nichtsnutzigen Treiben nicht lassen könnten, sich dann wenigstens auf die »alten Scharteken« zu beschränken, welche die heutige Musikwelt nichts mehr angingen. Etwas weniger aufgeregt erscheint der Haupt-Kritiker, welcher sich von dem Redakteur in der durch die angeführten Stilproben gekennzeichneten Weise einführen läßt. Er nennt sich Theodor Ernst. Ein Musiker oder Schriftsteller dieses Namens ist mir nicht bekannt. Ich lasse dahingestellt, ob ein solcher wirklich existirt, oder ob dem Verfasser das Versteck der Pseudonymität erwünscht erschienen ist. Theodor Ernst schlägt mehr den Ton des geistreichen Feuilletonisten an, sagt aber doch auch seinerseits recht kräftige Sachen. So meint er von dem Verfasser der den Sonaten beigegebenen Generalbaßbegleitung, er müsse sich zeitweilig in einer Stimmung befunden haben, »die ihm den Gebrauch seiner normalen musikalischen Geisteskräfte raubte«; die ganze Veröffentlichung sei von einer »Sorte, deren Blößen zuzudecken kein Mantel des seichtesten Geschmacks dick und grob genug« sei, und wünscht endlich, sie »möge schneller als sie gekommen aus der Öffentlichkeit verschwinden«.

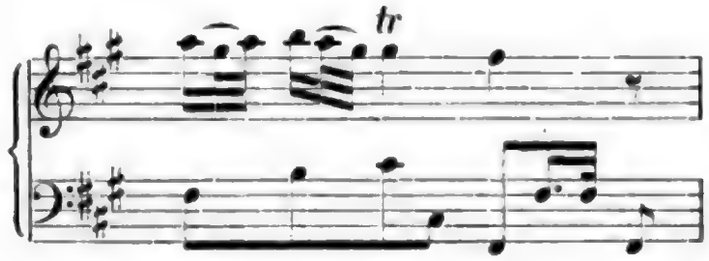
Über die Aufgabe, welche ein Herausgeber älterer Musik zu lösen hat, ist in dieser Zeitschrift schon öfter gesprochen worden (vergl. u. a. Jahrgang 1887, S. 307). Sein nächstes und hauptsächliches Ziel muß die Herstellung eines richtigen Textes sein. Die Richtigkeit wird erreicht durch Auffindung zuverlässiger Quellen, durch Prüfung ihrer charakteristischen Besonderheiten, durch Eindringen in den Stil des Componisten und auf Grund von alledem durch Feststellung desjenigen, was der Componist niederzuschreiben beabsichtigt hat. Wer über Werth oder Unwerth einer Ausgabe zu einem Urtheil kommen will, muß also untersuchen, ob und wie weit dem Herausgeber diese Feststellung gelungen ist. Dies kann er wiederum nur dann, wenn er das gesammte Material unter denselben Gesichtspunkten von neuem durchprüft. Der Kritiker, welcher ohne diese Vorarbeit einzelne etwa auffallende Stellen herausgreift, sie deshalb weil sie seinen Vorstellungen nicht entsprechen, als falsch bezeichnet und daraufhin ein absprechendes Gesammturtheil fällt, handelt unwissenschaftlich. Die Forderungen der Wissenschaft aber sind bei einer solchen Arbeit die allein maßgebenden.

Theodor Ernst nun kennt, seinen eignen Worten zufolge, Friedrich den Großen als Componisten nur aus dem Inhalt der von ihm angegriffenen Ausgabe. Er hat angeblich nicht einmal die Vorrede gelesen, bevor er ans Studium ging. Er hebt dann aus einem Bande von 307 Folioseiten rund und nett eine einzige Stelle aus, an welcher *gis* stehen müsse statt des von der Ausgabe gebotenen *g*, welches »einfach unmöglich« sei. Daran knüpft er den Ausruf: »Und das muß in einer ersten kritisch durchgesehenen Ausgabe vorkommen. Und die naiven Verleger setzten auf das dritte Titelblatt die stolzen Worte: »Die Ergebnisse der kritischen Herausgabe sind Eigenthum der Verleger für alle Länder«. Freilich [?], wer wird ihnen dieses wenig beneidenswerthe Ergebniß auch noch streitig machen wollen!«

Die furchtbare Stelle, welche berufen zu sein scheint, über Leben und Tod der Ausgabe zu entscheiden, nimmt sich so aus:



Digitized by Google



Gesetzt sie wäre wirklich anstößig, so würde daraus noch nicht folgen, daß der Componist sie nicht geschrieben haben könnte. Es kommen Harmonienfolgen von ganz anderer Seltsamkeit in Friedrichs Sonaten vor. Daß bei ihm, der doch nur als Liebhaber und zwischendurch componirte, das Gefühl für die Harmonienentwicklung nicht immer ganz sicher funktionirte, wird jeder begreiflich finden. Stellen wo dergleichen zu Tage tritt, zu ändern, hätte kein gewissenhafter Herausgeber das Recht. Im vorliegenden Falle fehlt aber auch jeder Grund zum Anstoßnehmen. Man denke sich über dem ersten Achtel des Basses im zweiten Takt den *Ddur*-Dreiklang, und fasse *h*, das zweite Sechzehntel der Flöte als anticipirte Note, so ist den strengsten Anforderungen genügt. Und selbst wenn man mit dem Bearbeiter der Generalbaßstimme den Sextakkord wählt, ist die Sache noch immer hinreichend verständlich. Theodor Ernsts Machtspruch aber entscheidet um so weniger, als die bei dieser Gelegenheit gemachten Bemerkungen über den Stil des 17. und 18. Jahrhunderts seine historischen Kenntnisse in recht zweifelhafter Beleuchtung erscheinen lassen.

Es ist bezeichnend, daß er die Hauptsache mit der Beurtheilung dieser einzigen Stelle abgethan zu haben glaubt, dagegen über eine Nebensache sehr ausführlich wird. Die Nebensache ist die den Sonaten beigegebene, vom Grafen Waldersee ausgesetzte Generalbaßstimme. Als die Ausgabe in Angriff genommen wurde, mußte es selbstverständlich mein Wunsch sein, daß nichts in sie Eingang fände, was nicht unmittelbar aus den Quellen zu schöpfen war. Bei den Concerten hielt es nicht schwer, mit diesem Wunsche durchzudringen. Was die Sonaten betrifft, so mußte ich mich überzeugen, daß gewichtige praktische Gründe vorhanden waren, die zum Akkompagnement gehörigen, von der rechten Hand des Klavierspielers zu greifenden Harmonien in Noten auszusetzen. In diesem Punkte nachzugeben, also die Ausgabe nicht streng nur auf den Druck der Flötenstimme und des theils bezifferten, theils unbezifferten Basses zu beschränken, wurde mir dadurch erleichtert, daß sich der Zusatz einfügen ließ ohne das, was in den Quellen stand, irgendwie undeutlich zu machen.

Mit dem Druck einer ausgeführten Generalbaßstimme wird es aus dem Grunde immer eine mißliche Sache bleiben, weil es in ihrer Bestimmung lag, improvisirt zu werden. Es wird der Schein erweckt, als wolle man dem begleitenden Spieler diese Freiheit verkümmern. Andererseits ist unbestreitbar, daß eine ausreichende Übung im Spiel nach bezifferten, und vollends nach unbezifferten Bässen heutzutage in weiten Kreisen von Klavierspielern nicht mehr angetroffen wird. So lange bis man sich diese Fertigkeit allgemein zurückgewonnen haben wird, hat daher ein Verfahren seine Berechtigung, welches zwischen Sonst und Jetzt vermittelt, ohne dabei der Überlieferung des Originals Abbruch zu thun. Eine ausgesetzte Generalbaßstimme hat für keinen Begleiter Verbindlichkeit. Wem sie nicht gefällt, der akkompagnire anders. Er macht damit nur von einem Rechte Gebrauch, das ihm der Componist ausdrücklich zugesteht. Aber es gehört zu den wohlfeilsten Dingen von der Welt, an einer aus äußeren Zweckmäßigkeitsgründen

auf dem Papier fixirten Generalbaß-Stimme herumzumäkeln und an Dingen seinen Witz zu üben, die selbst ein und derselbe Spieler aus dem Stegreif kaum zweimal hintereinander ganz gleich ausführt, geschweige denn verschiedene, und die, wenn wir ganz streng sein wollen, überhaupt unaufzeichenbar sind.

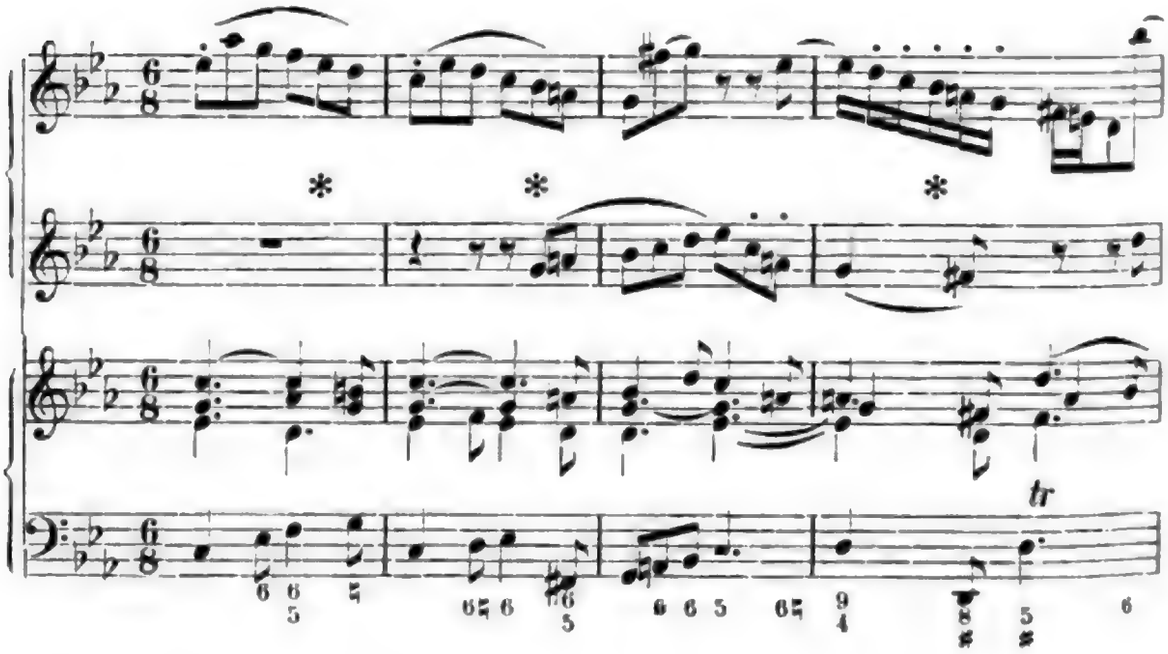
Soll schon einmal Aufzeichnung sein, so wird man natürlich von ihr Korrektheit verlangen müssen und größtmögliches Angepaßtsein an die Art, wie zur Zeit des Componisten akkompagnirt zu werden pflegte. Über diesen letzteren Punkt sind wir zwar auch durch Lehrbücher, besser aber noch durch zwei Dokumente unterrichtet, welche ausgearbeitete Generalbaß-Stimmen längerer Instrumentalcompositionen darbieten. Beide sind von Schülern Seb. Bachs verfaßt. Die eine, zu einer Violinsonate Albinonis gehörig, stammt aus der Feder Heinr. Nicolaus Gerbers und ist von Bach eigenhändig an manchen Stellen verbessert; ich habe sie als erste Beilage zum »J. S. Bach« Band II herausgegeben. Die andere ist von Kirnberger. Es trifft sich glücklich, daß gerade sie zu Bachs »Musikalischem Opfer« gesetzt ist, jenem Werke, das Bach über ein ihm von Friedrich dem Großen gegebenes Thema im Jahre 1747 komponirte und dem Könige widmete. In verschiedenen Beziehungen war also diese Generalbaß-Stimme das beste Muster für die Bearbeitung der Begleitung zu Friedrichs Flötensonaten. Man findet sie gedruckt in Bachs Werken, Band XXXI, 2. S. 52 ff.

Compositionen für ein Soloinstrument mit Klavierbegleitung zu Friedrichs Zeit sind ihrem innern Wesen nach zweistimmig. Die zweite Stimme wird vom Grundbaß gebildet. Um dies Verhältniß deutlich hervorzuheben, ließ man ihn gern außer vom Klavier auch noch durch einen Streichbaß ausführen. Was das Klavier an sich hinzuzuthun hatte, waren Akkorde, welche den Harmoniengang deutlicher machen sollten; der scharf kontrastirende Klang des Cembalo ließ das Verhältniß zwischen den drei Faktoren dann auch für's Ohr bestimmt hervortreten. Die Ausführung der Akkorde geschah nur durch die rechte Hand; sie mußten glatt und korrekt unter sich verbunden sein und mit dem Basse zusammen als etwas harmonisch Vollständiges erscheinen. In andere Beziehungen außer diesen zur Oberstimme zu treten, war nicht ihre Aufgabe und konnte es nicht sein, da dem Begleiter vielfach nur der Baß vorgelegt wurde. Kannte und überschaute er das ganze Musikstück, so war ihm in bescheidenen Grenzen und an besonderen Stellen, z. B. in Ritornellen, auch wohl eine gewisse melodische Selbständigkeit gestattet.

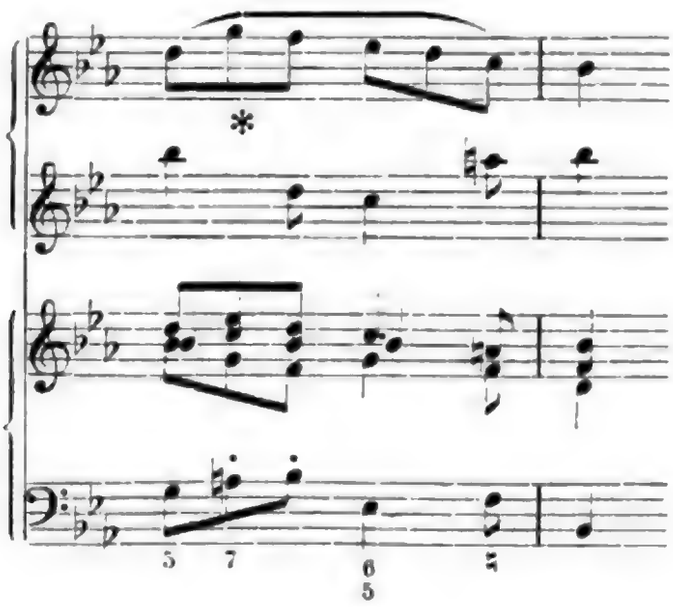
Graf Waldersee hat gewissenhaft nach diesen Grundsätzen gearbeitet. Theodor Ernst ist mit seinem Werk sehr unzufrieden und unternimmt es, an zwei Stellen der ersten Sonate zu zeigen, wie man dergleichen begleiten müsse. Wem es Vergnügen macht, Friedrichs Compositionen zu kontrapunktischen Spielereien zu benutzen, der möge es immerhin thun. Nur soll er nicht glauben, das sei die wahre Art zu akkompagniren, und wer sie nicht annehme, vermöge »dem großen Friedrich nicht nachzuempfinden«. Sich den vorliegenden Mustern möglichst eng anzuschließen, war hier unverbrüchliches Gebot, und wer eine mit bescheidenster Zurückhaltung ausgeführte Begleitung setzt, erfüllt, wie mir scheint, seine Pflicht gegenüber den Werken der Vergangenheit besser, als der welcher sich zwischen sie und das Verständniß der Gegenwart mit Auskramung eigner Hirngespinnste hineindrängt. Damit sage ich nicht, daß die Begleitung nicht manchmal belebter und eleganter hätte geführt werden können. Das Verhältniß eines Herausgebers zu seinen Mitarbeitern kann aber nicht so aufgefasst werden, daß diese ihm ihr ausgearbeitetes Pensum zur Korrektur vorzulegen haben. Gewiß wird er alles prüfen; aber nur über die Grundsätze muß völlige Übereinstimmung herrschen, in den Einzelheiten hat jeder seine Arbeit selbst zu vertreten, der nicht Hand-

langerdienste thun, sondern an einem gemeinsamen Werk sich frei bethätigen will.

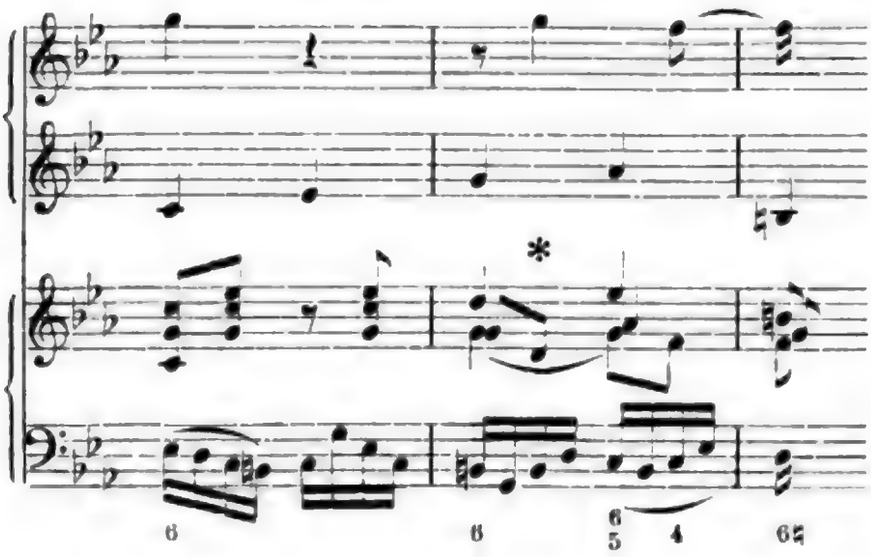
Theodor Ernst rechnet sich nicht zu den Musikforschern. Es hätte seiner Versicherung nicht bedurft. Die Art, wie er das Akkompagnement des Grafen Waldersee beurtheilt, läßt nicht im Zweifel darüber, daß er von all den Dingen, welche hier in Betracht zu ziehen sind, nicht das geringste weiß. Andernfalls hätte er sich wohl auch nicht so eifrig bemüht, in der Begleitung nach Quinten und Oktaven, offenen und verdeckten, zu fahnden. Der Verfasser der Begleitung wird im Stande sein, für jede ihm vorgeworfene angebliche Inkorrektheit genügende Belege aus den Generalbaßstimmen Gerbers und Kirnbergers beizubringen. Wenn eine Begleitung mit genauer Beobachtung der von den äußeren Stimmen geforderten Harmonienfolgen gesetzt und in sich selbst von fehlerhaften Fortschreitungen rein gehalten ist, dann legten die Alten kein Gewicht darauf, ob sich gelegentlich zwischen der Solostimme und einer Stimme des Generalbaßsatzes eine Quinte oder Oktave ergab: Erscheinungen, wie sie ähnlich in starkbesetzten Instrumentalstücken durch Verdoppelungen in höheren oder tieferen Lagen unzählig oft vorkommen. Dergleichen Fortschreitungen sind manchmal kaum zu vermeiden. Im ersten Satze der ersten Sonate, Takt 13 und 14, trifft man in den absteigenden Sextakkordreihen auf solche Stellen. Soll den Quintenfortschreitungen um jeden Preis ausgewichen werden, so lässt es sich ja durch Gegenbewegung ermöglichen. Aber welch saure Mühe es unserm Kritiker gekostet hat, eine solche zu Stande zu bringen, zeigt seine verzwickte Verbesserung, und wer die Stelle unbefangen betrachtet, wird sich sagen, daß die schlichte Art Waldersees trotz der Quinten doch den Intentionen des Componisten näher kommt. Der stürmische Hugo Pohle nimmt aus solchen Vorkommnissen Veranlassung zu behaupten, Waldersees Satz schlage den elementaren Regeln der Harmonielehre ins Gesicht. Ich blättere im letzten Satze des »Musikalischen Opfers«. Takt 8:



Man wendet ein, das seien durchgehende Töne. Also Takt 60:



Oder im zweiten Satze, Takt 118:



Ähnliche Stellen lassen sich in großer Anzahl beibringen.

121 Sonaten Friedrichs des Großen sind vorhanden. Diese Masse überschauend habe ich im Vorwort gesagt, es sei nicht zu leugnen, daß er leicht in Schematismus verfalle, und an anderer Stelle, daß ich gesucht habe, die gehaltvollsten 25 auszuwählen. Theodor Ernst, der nur diese kennt, sucht aus ihnen weitläufig zu beweisen, daß kein Schematismus da sei. Schließlich tadelt er es, daß ich — der Herausgeber eines Theiles der musikalischen Werke — versäumt habe, des Königs Charakterbild in seinem ganzen Umfange zu zeichnen. Und damit ich vom Ende noch einmal zur Einleitung springe: als Zweck des gesammten Angriffs wird hingestellt, den Franzosen zu zeigen, daß es im Vaterlande Bachs und Beethovens noch Männer gäbe, die verständen, Machwerke, wie diese Ausgabe, als das zu erkennen, was sie sind, und mit der gebührenden Entrüstung zurückzuweisen.

Digitized by Google

Es ist gewiß sehr beruhigend für das deutsche Volk, wenn es weiß, daß Kämpen wie Theodor Ernst und Hugo Pohle auf der Wacht stehen, die Ehre der deutschen Kunst zu schirmen. Aber sollte die Gefahr wohl ganz so groß sein, wie ihr patriotischer Sinn sie ihnen erscheinen läßt?

Wenn man beobachten konnte, mit welcher Wichtigkeit der Ausritt des streitbaren Paares vorbereitet, mit welchem Lärm er begonnen wurde, mit welcher Geschäftigkeit die No. 17 der »Hamburger Signale« an alle nur erdenklichen Stellen versandt wurde, wo man auf einen gewissen Eindruck glaubte hoffen zu dürfen, mit welcher Planmäßigkeit die Feuilletons hiesiger politischer Zeitungen zur Kooperation herangezogen waren, und wenn man damit den Gehalt des Pamphlets in Zusammenstellung bringt, so kann man sich einer gewissen stillen Heiterkeit nicht ganz erwehren.

Die Sache hat aber eine Kehrseite und diese macht nachdenklicher. Von dem Bestreben, den leitenden Herausgeber zu diskreditiren und persönlich zu schädigen, will ich nicht reden: stärker und unverblümter noch, als in dem Originalartikel, trat es in den Verarbeitungen hervor, welche bei völliger Unklarheit über das, um was es sich handelte, ein Anonymus in den »Berliner Neuesten Nachrichten« vom 7. Juni, und mit kaum geringerer Sachunkenntniß E. E. Taubert in der Berliner »Post« vom 24. Juni bewerkstelligten. Aber die Behauptung wird kaum bestritten werden können, daß einem Treiben dieser Art in unserer Zeit allein noch die Musikwissenschaft ausgesetzt ist. Auf keinem andern Gebiete würde man es wagen, mit der Miene des Sachverständigen vor die Öffentlichkeit zu treten, um über wissenschaftliche Arbeiten abzuurtheilen, zu deren richtiger Würdigung den Schreibern alle und jede Vorbedingungen fehlen. Man würde zum wenigsten nicht mehr darauf rechnen, gläubige Leser zu finden. Aber die Musiker, welche Musikzeitungen lesen und sich als Künstler naturgemäß leicht in eine Art von Opposition gegen die Gelehrten setzen, sind nicht selten geneigt, den letzteren auch in solchen Streitfällen Unrecht zu geben, deren voller Inhalt sich ihrer Kenntniß entzieht. Und dem großen Publikum der Zeitungs-Feuilletons fehlt vollends jede Handhabe zur Gewinnung eines eignen Urtheils, in den meisten Fällen auch Zeit und Lust. Das einzige, was sicher zurückbleibt, ist die Voreingenommenheit gegen die Sache, welche ihnen als nichtsnutzig von ihrer Zeitungs-Autorität bezeichnet wird. Aus solchen und andern Gründen geschieht es, daß die Musikwissenschaft so langsam vorwärts kommt. Auch diese Zeilen werden an den Zuständen voraussichtlich wenig bessern, am allerwenigsten erwarte ich bei denen Eindruck zu machen, welche die nächste Veranlassung gaben, sie niederzuschreiben. Aber ich hielt es für Pflicht, wenigstens einmal bei einer solchen Gelegenheit das Wort zu nehmen.

Was die Ausgabe der Kompositionen Friedrichs des Großen anlangt, so hat sie als Menschenwerk gewiß ihre Mängel. Aber Angriffen von der Qualität der oben gekennzeichneten wird sie, denk ich, noch Stand halten.

Berlin. **Philipp Spitta.**

Carl Stecker, Kritische Beiträge zu einigen Streitfragen in der Musikwissenschaft. (Sitzungsberichte der königl. böhmischen Gesellschaft der Wissenschaften — mathem.-naturw. Klasse 1889, I., S. 215—256).[1]

I.

Nach den neuesten Beobachtungen sind die Töne gedeckter Pfeifen nicht frei von Obertönen (Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, 4. Aufl. S. 103 und 157; ebenso Stimmgabeln, die mit Resonanzräumen versehen sind (Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft, 1886. S. 188. Jeder Klang ist ein Vielfaches, hat seine Obertöne, deren Hörbarkeit, deren Stärke eine verschiedene sein kann.

Sollte der Klang nicht auch Untertöne haben? Dieser Gedanke liegt, weil es Differenztöne giebt, sehr nahe. Deshalb überrascht die Behauptung Riemann's nicht, daß »das, was wir Ton nennen, der Mittelpunkt einer nach der Höhe und Tiefe bis zur Unhörbarkeit an Intensität abnehmenden Reihe von Tönen sei, die wir in ihrer Gesammtheit als Klang bezeichnen müssen« (Musikalische Syntaxis, S. 3). Zur Bekräftigung dieser Behauptung führt Riemann auf S. XIII des eben genannten Buches folgendes an: »Ich habe die Entdeckung gemacht, daß dämpferfreie Saiten, welche Untertönen eines angeschlagenen Tones entsprechen, nicht nur partielle, sondere auch totale Schwingungen machen, wodurch die Untertöne hörbar werden.« Diese wichtige Entdeckung hat Riemann Helmholtz brieflich mitgetheilt, dessen Zustimmung und Bestätigung sicher erwartend. Dieser erklärt jedoch auf S. 587 seiner »Lehre v. d. Tonempfindungen«, daß er mit Riemann nicht übereinzustimmen vermag, und daß seiner Ansicht nach Riemann dadurch getäuscht wurde, daß an stark resonirenden Instrumenten jede kräftige Erschütterung, also auch ein kräftiger Tastenanschlag, ganz unabhängig von der Tonhöhe einzelne oder mehrere von den tiefen Saiten zum Tönen bringen kann.

Aber auch der Schöpfer des Dualismus, v. Oettingen selbst tritt sogar gegen Riemann auf. In Riemanns »*Mus. Syntaxis*« steht nämlich auf S. 121: »Professor von Oettingen theilt mir mit, daß es ihm auch bei nächtiger Stille auf seinem Flügel von Breitkopf und Härtel nicht gelungen sei, die Untertöne zu hören. . . .« Um aber kennen zu lernen, wie Riemann die Untertöne auffaßt, will ich den Gesichtspunkt, von welchem aus er in dieser Beziehung in seiner Studie »Die objektive Existenz der Untertöne in der Schallwelle« dieselben betrachtet, etwas näher erörtern. Als Untertöne, die Riemann da in Rechnung zieht, sind keineswegs Untertöne irgend eines einzeln angegebenen Tones, sondern gemeinsame Untertöne zweier gleichzeitig erklingender Töne gemeint, also eigentlich nichts anderes, als Kombinationstöne. Helmholtz nennt sie Differenztöne, Riemann kann dies jedoch nicht annehmen, da bei ihm der erste gemeinsame Kombinations-Unterton nicht, wie bei Helmholtz, der Differenz zwischen den relativen Schwingungszahlen der primären Töne gleich, sondern immer 1 ist, mögen die relativen Schwingungszahlen der betreffenden Töne sich wie immer auch gestalten, wenn sie nur zu einander relativ prim sind. Damit hat also Riemann im Grunde nichts Neues entdeckt, da über die Existenz der Untertöne als Kombinationstöne kein Zweifel obliegt, wenn auch Riemanns Untertöne mit jenen Helmholtzens nicht genau übereinstimmen. Dafür aber ist folgende Äußerung Riemanns

[1] Über diese in böhmischer Sprache veröffentlichten Studien giebt der Herr Verfasser folgenden Selbstbericht. Da es dem Autor darum zu thun war, die Arbeit allgemein zugänglich zu machen, so sei dem erschöpfenden Referate unter Hinweglassung aller persönlicher Polemik ein größerer Raum gestattet. G. Ar.

hier ganz besonders beachtenswerth (l. c. S. 9): »Das nicht genug zu verwundernde oder vielmehr zu bewundernde, anzustaunende, ist das eigenthümliche Bestreben unserer Auffassung, dem Intervall ein Fundament zu geben, ihm durch Supposition eines Grundtones Klangeinheit zu verleihen. Ist dieser Zusammenhalt im ersten gemeinsamen Untertone gefunden, so stehen wir still und fassen die weiteren gemeinsamen Untertöne nicht auf, sondern sie verschmelzen als Untertöne des Kombinationstones mit diesem ebenso, wie sonst die Untertöne mit dem einzeln angegebenen Tone verschmelzen, oder vielmehr ihn bilden.« Also nichts mehr, als ein Kombinationston zweier primärer Töne: ein Ton allein veranlaßt direkt keine Untertöne, da sie mit ihm verschmelzen! Dadurch wird auch, was Riemann auf S. 11 hinzufügt, erläutert: »Die Untertöne bleiben als integrirende Bestandtheile (sc. eines einzelnen Tones) verborgen. Die Nothwendigkeit ist evident, daß wir hier ewig vor verschlossenen Thoren bleiben müssen.« In diesem Sinne wird nun Riemann selber gezwungen, die »objektive Existenz der Untertöne« zu leugnen, und mit der blos subjektiven Auffassung dürfte uns kaum geholfen sein.[1]

Gustav Engel vergleicht die »harmonischen Dualisten« in seiner »Ästhetik der Tonkunst« (S. 316 und 317) mit Baumeistern. Zu ihrer Vertheidigung bringt er nichts Wesentliches vor, und die Bemerkung von den »Kellerräumen, den Ornamenten und dem Gebäude, dessen Anfang in der Mitte liegt«, sieht eher einem ablehnenden Urtheil ähnlich.

Es möge nicht übersehen werden, daß die Grenze der menschlichen Gehörempfindung nach der Tiefe hin bedeutend früher erreicht wird, als die nach der Höhe hin. Wenn wir als die Mitte beispielsweise das a^1 annehmen, so stehen uns hinab nur 435 Schwingungen zur Disposition, hinauf aber, wie Helmholtz auf S. 31 versichert, 40,000. »Vielleicht käme man, wie Preyer und Hensen bemerken,

[1] Um aber seiner Theorie wenigstens in einem Punkte gegen die Beobachtungen Helmholtz's Stütze zu verleihen, sagt Riemann auf S. 7: »Käme es bei der Wahrnehmung (bewußten Vorstellung) der Kombinationstöne allein auf die Differenzen der Schwingungsgeschwindigkeiten an, so müßte für die Tonhöhe des Kombinationstones bei successiv wachsender Verstimmung des Intervalls ein successives Steigen oder Fallen konstatirt werden können.«

Als Beispiel führt er die Terz d^2—fis^2 an und setzt seine Betrachtungen folgendermaßen fort: Nach Helmholtz gäbe

d^2—fis^2	7 : 9	den	Kombinationston	e,
d^2—fis^2	4 : 5	-	-	d,
d^2—fis^2	13 : 16	-	-	Cis,
d^2—fis^2	9 : 11	-	-	e,
d^2—f^2	5 : 6	-	-	B,
d^2—f^2	6 : 7	-	-	G.

Es bildet daher, wie Riemann angiebt, das successive Herabstimmen der Terz d^2—fis^2 nach der Helmholtz'schen Methode die Reihe der Differenztöne e, d, Cis, e, B, G. Und somit könne auch Helmholtz nicht behaupten, es handle sich bei der Auffassung der Untertöne blos um die Differenzen der Schwingungszahlen, da in diesem Falle bei successiver Erniedrigung der Terz d^2—fis^2 die Reihe e, d, Cis, c, B, G entstehen müßte, »sondern er muß bei der Verstimmung des fis^2 um $^{64}/_{65}$, $^{4}/_{5}$: $^{13}/_{16}$ nach seiner Theorie ein Springen des Kombinationstones von d nach Cis anerkennen, was prinzipiell gewiß eben nicht besser und einleuchtender ist, als wenn wir den Sprung noch weiter bis auf Fis_1 ausdehnen« (nach Riemann nämlich Fis_1 statt des angeblichen Cis). Diese Behauptung Riemann's beruht jedoch offenbar auf einem Irrthum; denn d^2—fis^2 (13 : 16 giebt wirklich den Differenzton cis (3), wogegen Cis 1,5 gleich wäre. Weitere Folgerungen Riemanns will ich gar nicht erwähnen, da man nach Hinweis auf den eben genannten Irrthum denselben nicht mehr Rechnung tragen kann.

durch geeignete Mittel noch höher. Blake in Boston giebt an, daß Personen mit Defekten des Trommelfells die höchsten Töne leichter percipirten als die tieferen und daß sie bis 50,000 Schwingungen noch hören konnten« (Stumpf, Tonpsychologie, S. 264). Ich werde auf diese Thatsache später zurückkommen.

Den ersten direkten Anstoß zum Dualismus scheint M. Hauptmann gegeben zu haben. Er hat, wie lange vor ihm schon Andere, bemerkt, daß der *Dur*-Dreiklang aus großer + kleiner Terz, und der *Moll*-Dreiklang aus kleiner Terz + großer Terz bestehe, daß somit der *Moll*-Dreiklang ein abwärts konstruirter *Dur*-Dreiklang, ein negativer Dreiklang sei (Die Natur der Harmonik und der Metrik, S. 34). Der Hauptton des *Moll*-Dreiklanges ist aber nicht die Dominante wie Hauptmann und Andere nach ihm irrig vermuthen, sondern wie bei *Dur* der Grundton, also in *c—es—g* nicht *g*, sondern *c*; *c—e—g* und *c—es—g* sind Dreiklänge mit verschiedener Mediante = Terz (Engel, Ästhetik, S. 16).

Mit aller Energie scharfsinniger Beobachtung beschäftigte sich v. Oettingen vor einem Vierteljahrhundert angelegentlich mit dem verlockenden Gegenstand und entwickelte, wie allgemein bekannt, auf Grund der tonischen und phonischen Verwandtschaft der Klänge, die E. Mach eine »interessante Hypothese« nennt, (Mendel. Lexikon I. S. 124.), sein »Duales Harmoniesystem«. Seit 1866, in welchem Jahre v. Oettingens Buch das Licht der Welt erblickt, hat so Mancher das Werk einer eingehenden Kritik unterzogen, ohne daß der geistreiche Verfasser meines Wissens ein Lebenszeichen von sich gegeben hätte. Namentlich gegen den phonischen Theil seiner Lehre ist man vielfach aufgetreten und verwirft denselben in neuerer Zeit gänzlich.

v. Oettingen hört, wie oben bemerkt wurde, die Untertöne nicht und doch trägt er ihnen Rechnung, wie den wirklichen, objektiven Erscheinungen, wie es die Obertöne sind. Er führt sie in eine Tiefe, in welcher sie unmöglich sind, weil sie jenseits der Grenze des Wahrnehmbaren liegen, so auf S. 31 seines »Harmoniesystems« den Ton C_4, dem — das Normal-*a* (a^1) zu 435 Schwingungen gerechnet — 4,04145 Schwingungen entsprechen. Da aber der tiefste noch hörbare Ton nach neueren Untersuchungen (Preyer) auf die Dauer von 15 Schwingungen innerhalb der Sekunde geschätzt wird (Engel. Ästhetik, S. 13), so gehört nicht nur C_4, sondern auch C_3 und nach Helmholtz, der den tiefsten hörbaren Ton mit 20 Schwingungen feststellt, (l. c. S. 31) auch C_2 in das Reich des Unmöglichen; ebenso alle tiefer als C_2 gedachten Differenztöne[1].

Wenn also v. Oettingen für den Dreiklang $E_1—G_1—H_1$ den »tonischen Grundton« (l. c. S. 33) braucht und in C_4 findet, so rechnet er mit imaginären Größen.

[1] W. Wundt giebt in seinem Werke »Grundzüge der physiolog. Psychologie« (I. S. 423) an, daß die untere Grenze des Tongebietes eine volle Oktave tiefer, auf 8 Schwingungen gesetzt werden dürfte indem nach seiner Beobachtung ein Differenzton zweier Labialpfeifen bereits bei 8 Schwebungen (die Zahl der Schwebungen ist bei Differenztönen gleich der der Schwingungen) als »tieferer« Ton von ihm aufgefaßt wurde. Es wurde nach der Angabe Wundt's bei C_2 und G_2 als primären Tönen deren Differenzton C_3=8 Schwingungen noch gehört. Dieser Behauptung Wundt's widersetzt sich ganz entschieden Stumpf, indem er sich auf Alle beruft, die sich je mit ähnlichen Beobachtungen abgegeben haben. Es ist hier, sobald man nicht einfache Klänge untersucht, eine Verwechslung mit Obertönen möglich, welche letzteren bei tieferen Tönen eine verhältnißmäßig große Stärke erreichen. Durch die in den unteren Regionen sehr mangelhafte Unterscheidung der Tonhöhen wird diese Verwechslung leicht möglich (Vierteljahrschrift, 1888. S. 542). Allerdings ist auch hier noch die Grenze des überhaupt Wahrnehmbaren von den in der praktischen Musik verwerthbaren Tönen zu scheiden.

Was demzufolge in der Reihe »C_1 - - - - - - C_2« noch das »etc.« (l. c. S. 31) zu bedeuten hat, ist nicht leicht einzusehen. Es könnte in der That nur die ganze Theorie *ad absurdum* führen, indem der Unterton C_2 durch die Hälfte einer Schwingung entstanden gedacht werden müßte. Entschieden anders verhält es sich mit den Obertönen. Dem höchsten in der Musik gebräuchlichen Tone c^5 entsprechen 4138,5 Schwingungen. Es erübrigen somit für die Partialtöne dieses höchsten Tones beiläufig noch 37,000 Schwingungen. Die Obertöne sind da, sie erklingen, sind für uns hörbar, sind positiv gegenüber der Negation der Untertöne.[1]

Die baßschlüsseligen Spiegelbilder der beiden Geschlechter (des tonischen und phonischen) wollen auch nicht recht pariren, sowohl in Bezug auf Melodie- als Baßbildung. Wen es interessirt, der bemühe sich mit Hilfe eines Spiegels nach Angabe v. Oettingens zu verfahren. Er wird ganz abnorme Gebilde zu Gesichte bekommen, welche mit dem Aufwande vielen Scharfsinnes für das fragliche System reklamirt werden. Die Spiegelbilder führen v. Oettingen zu Baßklauseln im Sopran, zu Sopranmelodien und Koloraturen im Basse, zu Ganzschlüssen mit Quartsextakkorden ohne Leitton, und dergl. m. Wie viel absurde verkehrte Ideen! Die

[1] v. Oettingen sagt ferner auf S. 32 seiner Schrift: »den tiefsten der allen gemeinsam zukommenden Partitaltöne nenne ich den *coincidierenden* oder phonischen Oberton. Der phonische Oberton des Dreiklanges $c—e—g$ ist aber nicht h^3 im Texte steht irrthümlich h^2) sondern d^3, wie aus folgenden Schema ersichtlich:

$$\begin{array}{cccccccc} c & c^1 & g^1 & c^2 & e^2 & g^2 & h^2 & c^3 & d^3 \\ & & & & & & & & \vdots \\ e & e' & h^1 & & e^2 & gis^2 & h^2 & & d^3 \\ & & & & & & & & \vdots \\ g & g^1 & & & d^2 & g^2 & h^2 & & d^3. \end{array}$$

Übrigens stimmen auch die Resultate der mathematischen Berechnungen v. Oettingen's l. c. S. 36) nicht ausnahmslos mit den vom Verfasser auf S. 33 aufgestellten Grundregeln überein. Der phonische Oberton von $e : g$ (d. i. der tiefste coincidirende Partialton kann nicht h^3, sondern h^2, der tonische Grundton von c es nicht As_3, sondern As_2, sein: denn »sind zwei Töne durch zwei ganze Zahlen gegeben und sind dieselben relativ prim zu einander, so ist 1 der tonische Grundton und der phonische Oberton offenbar derjenige, der dem ersten gemeinsamen Vielfachen beider Zahlen entspricht« (Oettingen S. 33, auch Riemann »Objektive Existenz der Untertöne« S. 10). Als Bestandtheil des Dreiklanges $c—e—g$ (4 : 5 : 6) ergiebt sich $e : g = 5 : 6$, Zahlen, die relativ prim zu einander sind; der phonische Oberton demgemäß $5 \times 6 = 30$ giebt h^2 und nicht wie auf S. 36 angeführt, h^3, d. h. $^{15}/_2$ c und nicht $15 . c$; $c : es$ ferner als Theil des Dreiklanges $c—es—g$ (10 : 12 : 15) verhält sich wie 10 : 12, offenbar Zahlen, die nicht relativ prim zu einander, sondern durch die Zahl 2 theilbar sind: es kann somit dem Früheren zufolge keineswegs 1 (As_3), sondern 2 (As_2) der tonische Grundton sein, d. h. $^2{}_{15}$ g und nicht $^1{}_{15}$ g. Folglich wäre 1 (As_3) nicht der tonische Grundton von $c : es = 10 : 12$ ($^2{}_{15}$ g), sondern $C : Es = 5 : 6$ ($^1{}_{15}$ g) u. dgl. m.

Die volle Richtigkeit des eben erwähnten wird durch die natürliche Reihe der Partialtöne der betreffenden Intervalle ganz anschaulich klargelegt und beglaubigt:

$$\begin{array}{cccccccccc} e & (5) & — & e^1 & (10) & — & h^1 & (15) & — & e^2 & (20) & — & gis^2 & (25) & — & h^2 & (30) \\ g & (6 & — & & g^1 & (12) & — & d^2 & (18) & — & g^2 & (24) & — & & & h^2 & (30) \end{array}$$

Der phonische Oberton von $e — g$ (5 : 6) ist h^2 (30), d. h. $^{15}/_2$ c.

$$As_2 \ (2) — As_1 \ (4) — Es \ (6) — As \ (8) — c \ (10) — es \ (12) —$$

Der tonische Grundton von $c — es$ (10 : 12) ist As_2 (2), d. h. $^2/_{15}$ g.

musikalische Praxis ist längst darauf gekommen, Verzierungen im Baß zu vermeiden, da an die tiefen Töne die Idee der Langsamkeit, Schwerfälligkeit, längeren Dauer sich knüpft (Stumpf, Tonpsychologie S. 218). Aus demselben Grunde, schreibt Stumpf, läßt sie den Baß sich im Allgemeinen langsamer bewegen, giebt ihm keine Koloraturen und Läufe, außer zu ganz besonderem Zwecke des Ausdrucks; und dann ist der Versuch bekanntlich immer ein gewagter. Dies ist ganz natürlich, denn die relative Unterschiedsempfindlichkeit wächst von der Tiefe zur Höhe; die schweren Töne der tieferen Oktaven brauchen mehr Zeit, um gehörig aufgefaßt zu werden, als die leichten Töne höherer Regionen. Hauptsächlich aus diesem Grunde läßt die musikalische Praxis den Baß der Regel nach nicht blos langsam sondern auch in großen Schritten gehen, legt Orgelpunkte und andere ausgehaltene Noten vorzugsweise in die Tiefe, chromatische Gänge und dgl. nach oben (Tonpsychologie, S. 220, auch Vierteljahrsschrift, 1888, S. 542). v. Oettingen sagt im Vorworte seines Werkes (l. c. S. III), daß es ihm »an einer theoretischen wie praktischen Ausbildung in der Musik mangele«. Diesem Geständnisse nach dürfte es freilich Niemanden Wunder nehmen, daß er demgemäß auch die Berechtigung der Forderung, im Schlußakkorde die Tonika im Basse zu haben, bezweifelt (l. c. S. 76). Um sein System, für das v. Oettingen ebenso wie Riemann aus der gesammten Literatur keine Beispiele zur Hand hat,[1] zu stützen, revidirt er mit kühnem Entschlusse aber zweifelhaftem Erfolge die Harmonisirung unserer Musikheroen Bach, Mozart und Beethoven und richtet sie für seine phonischen Zwecke her.

Auch Helmholtz macht auf die Unhaltbarkeit des phonischen Systems aufmerksam, indem er bemerkt: »Das von v. Oettingen konstruirte Tongeschlecht ist das Sextengeschlecht, welches sich von dem historischen (gebräuchlichen) Mollsystem wesentlich unterscheidet« (l. c. S. 587). »Das Mollgeschlecht ist kein selbstständiges sondern ein vom Dursystem abhängiges Tongeschlecht. *Dur* und *Moll* können nicht als koordinirt betrachtet werden, sondern *Dur* muß als das ursprüngliche, *Moll* als das abgeleitete gelten« (Engel, Ästhetik, S. 317). Es wird aus den Obertönen des Klanges entwickelt und durch den 10., 12. und 15. Theilton repräsentirt.

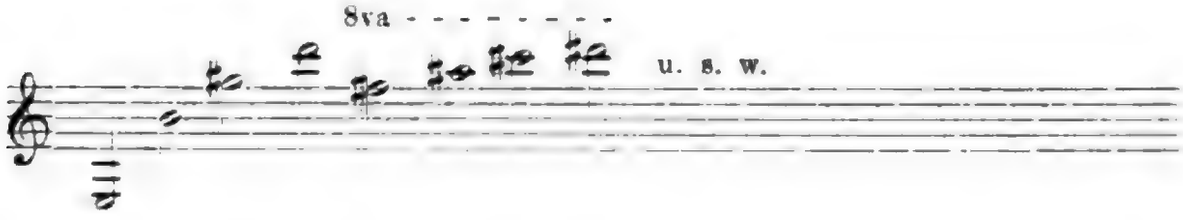
Es ist sohin das phonische System auf Sand gebaut, hinfällig. Mit ihm fällt der Dualismus und bleibt nur das von der Natur gegebene und begründete tonische, das Dursystem.

Jeder Klang ist, wie schon bemerkt worden, ein Vielfaches und ist die Auflösung desselben in Theiltöne »Das Fundament der Theorie der Musik«. Es besteht z. B. der *F*-Klang aus den Tönen

und wie Helmholtz (l. c. S. 37) sagt, »ist die Reihe der Obertöne für alle musikalischen Klänge, die einer regelmäßig periodischen Luftbewegung entsprechen, genau dieselbe.« Manche Klänge besitzen jedoch nicht alle Partialtöne; es fehlen

[1] Riemann sagt in seiner »Musik. Syntaxis« (S. 54): »Für die Durchführung Oettingen'scher Mollharmonik auch in der einfachsten Weise kann ich leider aus unserer gesammten Musikliteratur auch nicht ein Beispiel beibringen.«

beispielsweise denen der Klarinette die geradzahligen (Helmholtz, S. 346 — ihr *e* ist zusammengesetzt aus den Tönen



Deshalb läßt sich dieser Satz nicht in der ganzen Ausdehnung behaupten, er muß einige Beschränkung erfahren.

Aus dieser Beschränkung, aus dieser thatsächlichen, eigenthümlichen Zusammensetzung der Klarinettklänge wird sich im Hinblicke auf die Klangvertretungstheorie bei der Lehre von den Konsonanzen ein beachtenswerther Schluß ziehen lassen. Bei Klängen aber, die zweifellos jene oben erwähnte, sechzehntheilige Zusammensetzung haben, finden wir, daß sich die Namen einzelner Töne wiederholen, die der anderen nicht. In der Obertonreihe des *F*-Klanges ist *f* fünfmal, *c* dreimal, *a* und *es* zweimal, die Töne *g*, *h*, *d*, *e* je einmal enthalten. Der kleinen Septime *es* wird die gleiche Wichtigkeit zuerkannt, wie der großen Terz *a*; die reine Quart, die kleine Terz und Sext ist gar nicht bedacht. Die große Sexte *d* erscheint in Gesellschaft der dissonanten Intervalle *g*, *h* und *e*. Die mit Helmholtz's Theorie Unzufriedenen erblicken in dieser öfteren Wiederholung, in dieser nachdrücklichen Betonung durch die Natur ein, wie sie sagen, neues Princip der Klangvertretung, welches in erster Reihe bestimmt ist, bei der Begründung der Lehre von den Kon- und Dissonanzen die Hauptrolle zu spielen.

Diejenigen Töne aus welchen ein Klang zusammengesetzt ist, vertreten ihn so müßte logisch der Satz, allgemein gehalten, lauten. Es ist aber leicht begreiflich, daß die Verfechter des Klangvertretungsprinzipes nach Vereinfachung streben. Sie kann ihnen bis zu einem gewißen Maße leicht zugestanden werden. Die Grenze ist unschwer zu bestimmen, da sie zur Tonleiterbildung des 15. Partialtones (bei *C* des h^2) bedürfen, mittelst dessen sie die große Septime z. B. f—e^1 im Verhältniß von 8 : 15 gewinnen und sie ferner zur Konstruirung des Molldreiklanges den 10., 12. und 15. Theilton nicht entbehren können. Sie selbst haben nicht übel Lust, alles zu beseitigen, was nicht Oktav, reine Quint und große Terz ist. Dies kann aber schon deßhalb nicht zugegeben werden, weil die Klänge verschiedener Instrumente auf andere Intervalle, namentlich auf die kleine Septime angewiesen sind, so beispielsweis der Klarinetton *e* in der Zusammensetzung: $e - h^1 - gis^2 - d^3$ oder die Klavierklänge der großen Oktave, bei denen der 7. Partialton mit besonderer Intensität hervortritt. Die Existenz dieser Septime kann nicht geleugnet, ihre Nothwendigkeit nicht abgelehnt werden. Wenn z. B. Hostinsky behauptet, der 7. Partialton, die natürliche Septime des vierten, sei keineswegs zu berücksichtigen, da das moderne Tonsystem, welches seine Tonleitern aus Dreiklangsintervallen konstruirt und somit ihre Tonstufen lediglich durch Quint- und Terzschritte bewerkstelligt, dieselbe nicht in sich aufnehmen könne, oder »die natürliche Septime 4 : 7 (und daher auch die kleine Terz 6 : 7 sowie die weitere große Sekunde 7 : 8) sei zu ignoriren, da sie in unser Tonsystem nicht paßt, indem sie weder mit der vom 4. Partialton aus durch Quintenschritte erreichten Septime ($c - b$) noch mit der kleinen Terz seiner Quinte ($g - \overline{b}$) identisch ist« (Lehre von d. m. Kl. S. 13 und 65), so ist eine derartige Argumentation zunächst ein eigenwilliger, ziemlich gewagter Akt. Gerade auf die unleugbare Wich-

tigkeit der Naturseptime deutet Riemann hin, indem er auf S. 33 seiner »Mus. Syntaxis« sagt: »Diese enharmonische Identifikation (sc. der Naturseptime mit der durch Quintenschritte abgeleiteten Septime im Dominantvierklang) ist eine positive Thatsache in unserem Musikhören, die von allergrößter Bedeutung ist, und die allein unser Zwölfhalbtonsystem zum ausreichenden Gebiet aller möglichen Akkordverbindungen macht«. Es ist zwar keineswegs unberechtigt die Behauptung, daß die natürliche Septime $^{7}/_{4}$ nicht mathematisch identisch sei sowohl mit der Septime unserer Molltonleiter $^{9}/_{5}$ (Terzengeschlecht, aeolischer Kirchenmodus), als auch mit der durch Quintenschritte erreichten Septime, $^{16}{}_{9} = {}^{9}{}_{5} \times {}^{81}{}_{80}$ (Quarten, — Sexten und Septimengeschlecht, — Helmholtz, l. c. S. 450) denn $^{7}{}_{4} : {}^{9}/_{5} = {}^{35}{}_{36}$ und $^{7}{}_{4} : {}^{16}{}_{9} = {}^{63}{}_{64}$; kann aber deshalb dieser Umstand als genügender, hinreichend gerechtfertigter Grund in einer Thorie dienen, welche sich ganz und überall auf die Lehre der Partialtöne, in deren Reihe die Naturseptime zweimal, und zuweilen mächtig enthalten ist, stützt? Ich behaupte ganz entschieden, daß man im Gegentheil nothwendig mit der Septime $^{7}{}_{4}$ immer dann rechnen muß, wenn man seine Grundsätze sämmtlich auf die Theorie der Aliquottöne gründet.

Dazu kommt noch ein evidenter ins Auge springender Mißgriff, den ich nicht mit Stillschweigen übergehen kann.

Die Klangvertretungstheorie muß nämlich, will sie nur ein wenig Anspruch auf Konsequenz erheben, nothwendig zugeben, daß neben den dissonanten kleinen Septimen $^{9}{}_{5}$ und $^{16}{}_{9}$ noch eine »konsonante« Septime existire, welche in jedem Klange vertreten ist, die natürliche Septime, ein nach derselben Theorie mehr konsonantes Intervall als die kleine Sexte da sie jeden Klang als 4. und 7. Partialton vertritt, wogegen die kleine Sexte dies als 5. und 8. Partialton thut. Dies ist eben jene unheildrohende Klippe an welcher alle Klangvertretungstheorie scheitert, da das Resultat, zu dem man da gelangt, der Erfahrung widerspricht. Hier muß die Klangvertretungstheorie unbedingt capituliren. Wenn also die Anhänger der erwähnten Theorie in der Reihe ihrer Konsonanzen für die natürliche Septime keinen Platz finden, da sie »in unser Tonsystem nicht paßt,« so ist dies ein Argument, das hier speziell nicht recht an der Stelle ist. Dies kann sie, wie ich glaube, gar wenig geniren, wenn doch die natürliche Septime in die Theorie der Konsonanz nach der Klangvertretung sichtlich paßt und passen muß, eben weil hier Niemand wegleugnen kann, jeder Klang sei durch sie vertreten. Es handelt sich daher nicht um die Frage, ob die Septimen $^{9}{}_{5}$ und $^{16}{}_{9}$ Dissonanzen sind, sondern lediglich, ob die in jedem Klange enthaltene Septime $^{7}{}_{4}$ eine Konsonanz sei, d. h. ob man durch Herabstimmen der Septime $^{16}{}_{9}$ um das Komma $^{64}{}_{63}$ statt der dissonanten Septime eine konsonante erhalten würde, welcher Schluß doch logisch aus den Prinzipien der Klangvertretungstheorie folgen sollte. Auf diese Weise geräth die Klangvertretung in eine arge Klemme, da ihr das mißliche Dilemma sich aufdrängt, entweder die natürliche Septime als Konsonanz anzuerkennen, was allerdings der Praxis sich widersetzt, oder offenbar eine Inkonsequenz einzugestehen. Man behauptet ferner wiederholt und nachdrücklich, daß der Hauptfaktor bei der Auffassung der Konsonanzen die Gewöhnung unseres Gehörsinns sei, die natürliche Reihe der Partialtöne, welche in ihrer Gesammtheit einen Klang bilden, auch in künstlichen Zusammenklängen zu suchen. Dies ist auch einer der Hauptgründe, warum die Klangvertretungstheorie die reine Stimmung zur Grundlage haben muß. In der temperirten Stimmung nämlich existirt blos eine Art kleiner Septime (1,78), die mit den Septimen $^{16}/_{9}$ (1,77) und $^{9}{}_{5}$ (1.80) auch mit der übermäßigen Sexte $^{125}{}_{72}$ (1,73) identisch ist. Schlagen wir also am Klavier die Septime *c—b* an, wie wird sie nun unser Ohr der »Gewohnheit« entsprechend auffassen? Ob als Septime $^{16}{}_{9}$ oder $^{9}{}_{5}$, oder vielleicht als Sexte $^{125}{}_{72}$? Es werden wohl die Anhänger der Klangver-

tretung zugeben, daß dieselbe der Gewohnheit gemäß, die hier einzig maßgebend ist, ausschließlich als natürliche Septime erscheinen wird, die in jedem Klange enthalten ist und in unserem Falle mit dem *c*-Klange im nächsten Verwandtschaftsgrade steht, d. h. als »konsonante« Septime. Und wie verhält sich die Sache bei der temperirten kleinen Terz (1,18)? Wird man dieselbe als die Terz $^6{}_5$ oder $^7{}_6$ auffassen? Hier ist der Gewohnheit nach immer eine doppelte Auffassung möglich, und folglich vertritt die kleine Terz der temperirten Stimmung nicht einen Klang, sondern zwei Klänge, — sie wäre nothwendig als Dissonanz zu betrachten? . . . . .

Es vertreten nun den *F*-Klang sicherlich in erster Reihe die verschiedenen Oktaven, dargestellt durch die Zahlen 2, 4, 8, 16, die Duodezime (3) mit ihren Oktaven 6 und 12, ferner die Hochterzen 5 und 10, und Hochseptimen 7 und 14, von diesen wieder insbesondere die Töne 2 und 4, 3 und 6, 5 und 7.

Zur Klangvertretung gehören mindestens zwei gleichzeitig erklingende Töne verschiedener Höhe. In unserem Falle, wenn wir uns mit den ersten acht Partialtönen begnügen:

$$F — c^1,\ F — a^1,\ F — c^2,\ F — es^2,$$
$$f — c^1,\ f — f^1,\ f — a^1,\ f — c^2,$$
$$f — es^2,\ c^1 — f^1,\ c^1 — a^1,$$
$$c^1 — es^2,\ c^1 — f^2,\ f^1 — a^1,\ f^1 — c^2,$$
$$f^1 — es^2,\ a^1 — c^2,\ a^1 — es^2,\ a^1 — f^2,$$
$$c^2 — es^2,\ c^2 — f^2,\ \text{und}\ es^2 — f^2.$$

Daraus geht hervor, daß zu den Vertretern des *F*-Klanges auch die Intervalle F-es^2, $c^1 — c^2$, $f^1 — es^2$, $a^1 — es^2$, $c^2 — es^2$, und $es^2 — f^2$, d. i. die kleine Septime, die verminderte Quinte und die große Sekunde gehören, somit neben sogenannten konsonanten auch dissonante Intervalle, ferner, daß diese Töne nicht den *F*-Klang allein vertreten, sondern daß diese Intervalle auch Bestandtheile anderer Klänge sind; so ist

$f — f^1$	der	3.	und	6.	Partialton	des	B_1	-Klanges,
$c^1 — es^1$	-	5.	-	12.	-	-	As_1	-
$f^1 — a^1$	-	7.	-	9.	-	-	G_1	-
$a^1 — c^1$	-	6.	-	7.	-	-	D	-
$es^2 — g^2$	-	4.	-	5.	-	-	es	-
$f^1 — c^2$	-	6.	-	9.	-	-	B_1	-
$c^2 — f^2$	-	10.	-	13.	-	-	As_1	-

u. s. w.

Wenn wir die Reihe der ersten 8 Theiltöne des C_2 in Betracht ziehen, so ergiebt sich, daß nur $G — B$ auf Es_2 bezogen werden kann und daß zu den wesentlichen Bestandtheilen des C_2-Klanges neben anderen Intervallen auch die kleine Septime, die verminderte Quinte und die große Sekunde gerechnet werden müssen. Dies ist eine unwiderrufliche Thatsache wegen ihrer physikalischen Begründung, auf welche sich auch die Anhänger der Klangvertretungstheorie berufen und stützen. Unser Gehörsinn ist an diese sich stets wiederholenden Eindrücke gewöhnt.

Oettingens Jünger behaupten: »Die Gewohnheit an diese stets gleiche (natürliche) Zusammensetzung einzelner Klänge suche dieselbe Intervallenordnung auch bei allen zusammengesetzten (künstlichen) Klängen; die durch solche Intervalle entstandenen Tonempfindungen gehören nothwendig zu einander, indem sie wesentliche Bestandtheile desselben natürlichen Ganzen sind, mit anderen Worten, sie sind wechselseitig nächst verwandt. Das gleichzeitige Erklingen nächstverwandter Töne erfaßt unser Ohr als einen ganzen, einheitlichen harmonischen Eindruck, als

konsonanten Zusammenklang[1]. Dann sind aber meinen Ausführungen zufolge und in Anbetracht der eben ausgesprochenen Behauptung in Betreff der Gewohnheit auch die kleine Septime, die verminderte Quinte und die große Sekunde Konsonanzen und mit Bezug auf die Obertöne der Klarinette u. s. w. Konsonanzen derselben Bedeutung, wie die Quinte und Terz, ja alle zusammen sind sie konsonanter, als jede beliebige Oktave des Grundtones, welche in der ganzen Reihe der Obertöne gar nicht nachweisbar ist.

Man beachte ferner, daß in der Reihe der Theiltöne zwei Arten kleiner Terzen (5 : 6 und 6 : 7, und dreierlei große Sekunden, nämlich 7 : 8, 8 : 9 und 9 : 10 vorkommen, wodurch die Konsonanztheorie der Klangvertretung wiederum ins Wanken geräth. Es ist somit sehr fraglich, ob dem Principe der Klangvertretung eine Bedeutung zuzumessen sei, da nicht geleugnet werden kann, daß die von der praktischen Musik anerkannten Konsonanzen friedlich mit den Dissonanzen einherschreiten und klangvertretend sind. Aber auch nach Helmholtz's Theorie würde die Oktave der Klarinette gar keine koincidirenden Theiltöne haben:

$$e — h^1 — gis^2 — d^3 — fis^3 — ais^3 — cis^4 — dis^4$$
$$e^1 \text{ ——— } h^2 \text{ ——— } gis^3 \text{ ——— } d^4;$$

die Quinte blos den neunten:

$$e — h^1 — gis^2 — d^3 — fis^3 — ais^3 — cis^4 — dis^4$$
$$h — fis^2 \text{ ——— } dis^3 — a^3 \text{ ——— } cis^4 — eis^4.$$

Es könnten also zwei Klarinetten keine konsonanten Zusammenklänge hervorbringen, was jedoch der Erfahrung gänzlich widerspricht. Dieser Widerspruch kann nur durch die Annahme behoben werden, daß die geradzahligen Theiltöne der Klarinette nicht fehlen, sondern daß sie nur sehr schwach sind.

V. Oettingens phonisches System ist allgemein aufgegeben worden, nur ein kleines Fähnlein Dualisten mit Riemann an der Spitze vertheidigt dasselbe hartnäckig, aber erfolglos[2].

Wie wir aber gesehen haben, hält auch das tonische System nicht Stich.

Das im Prinzipe der Klangverwandtschaft gefundene, »positive Element der Kon- und Dissonanz« ist ohne jede reelle Grundlage, denn die Deduktionen ruhen auf falschen Prämissen. »Es giebt nach Helmholtz eigentlich keine Konsonanz, sondern nur mehr oder weniger Dissonanz«, ruft v. Oettingen aus. Ganz richtig: Ist ja nicht einmal ein einzelner Klang, aufgelöst in seine Theile, nach den landläufigen Begriffen ein konsonantes Ganze, da die Partialtöne untereinander keineswegs lauter konsonante Intervalle bilden. Es kann somit hierin Niemand Wunder wirken, auch v. Oettingen und Helmholtz nicht. In dem Ausdrucke »mehr

[1] O. Hostinský, *Nové drúhy vědecké nauky o harmonii* (Neue Richtungen einer wissenschaftlichen Harmonielehre). »Dalibor«, Musik-Zeitschrift 1887, No. 1—7. Prag. Fr. A. Urbánek.

[2] Namentlich sind in dieser Beziehung H. Schröder und W. Schell zu erwähnen, welche die verworfene Hypothese der Untertöne neuerlich wieder ins Leben zu rufen suchen (Der Klavierlehrer, 1887, S. 162, 193 und 206) und behaupten, daß man auf dem Violoncell durch Kratzen und gewaltsames Drücken mit Hilfe des Bogens aus einer Saite eine Menge von Untertönen ziehen könne; diese »haben jedoch einen häßlichen Klang, der erst irgendwie zu verbessern wäre« . . . . . Die Versuche Schells und Schröders sind nun sehr wenig überzeugend und ziemlich kühn begründet, daß man sie in der That schwerlich in Rechnung ziehen kann, da hier die Frage sehr nahe liegt, ob die vermeintlichen, häßlichen Klänge, durch gewaltsames Drücken mit dem Bogen hervorgebracht, überhaupt als Töne oder musikalische Klänge, denen sie wohl in geringem Grade ähnlich sind, zu betrachten seien.

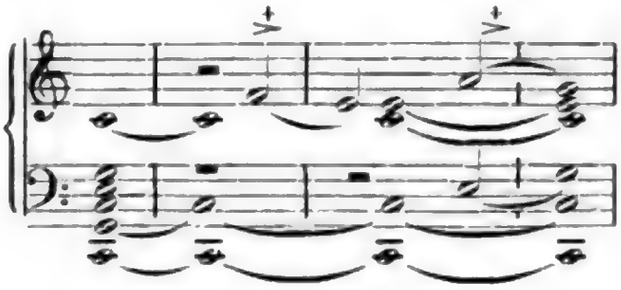
Digitized by Google

oder weniger Dissonanz« liegt der Vorwurf, daß hier ein allmähliches Hinübertreten aus einer Region in die andere stattfinde, daß also keine feste Grenze zwischen Kon- und Dissonanz gezogen sei. Gerade dieser Vorgang erklärt, wie ich glaube, das beiderseitige Verhältniß viel natürlicher und hat die Analogie für sich, welche die *contraria*, die Begriffe: Licht und Finsterniß, Wärme und Kälte, Tag und Nacht u. dgl. m. zulassen.

Muß die Sonne sofort im vollsten Glanze aufgehen, um darzuthun, was Licht ist? Muß sie Mittags erlöschen, um den Begriff des Finsteren zu demonstriren? Muß der Hochofen die Wärme, der Gletscher die Kälte repräsentiren? Muß der Baum plötzlich entstehen und eben so plötzlich verdorren?

An einer anderen Stelle erklärt v. Oettingen (l. c. S. 45), der Durakkord $c-e-g$ habe ein konsonirendes und dissonirendes Element, er sei konsonant und dissonant zugleich. Dasselbe behauptet Riemann in seinem Musiklexikon (S. 512 vom Quartsextakkorde $g-c-e$ und will diese Doppelstellung namentlich der reinen Quarte gewahrt wissen. Wenn das die Resultate des Oettingenschen »positiven Elementes« sind, so ist meiner Meinung nach kaum einzusehen, welchen Vorzug sie vor Helmholtz's »mehr oder weniger Dissonanz« haben sollten. Auch gegen Sätze folgenden und ähnlichen Inhaltes der jüngeren Anhänger der Klangvertretungstheorie muß ich mich im Sinne der früheren Ausführungen wenden. Hostinský schreibt (»*Nové dráhy*« etc. S. 25, 33 und 42, auch »Lehre v. d. mus. Kl.« S. 66, 72 und 88), wie folgt:

a) »Zwei Töne, welche wesentliche Theiltöne desselben musikalischen Klanges sind, sind direkt verwandt.« Es ist somit, auf den *C*-Klang bezogen, $c-b$, $e-b$ und $b-c$ direkt verwandt, $c-es$, $c-f$, $c-a$, $c-as$ nicht; daher wären auch in folgender Probe:



u. s. w.

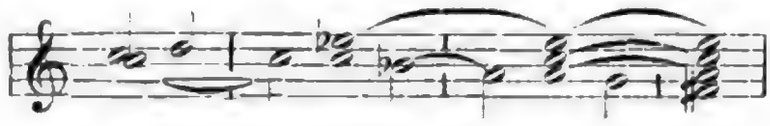
die Töne *c* und *f* im Intervall der Quarte und *c* und *a* im Intervall der Sexte nicht direkt verwandt, weil der schwerwiegende Ton *c*, durch seine Oktaven verdoppelt, hier nur den *c*-Klang vertreten kann, die Töne *f* und *a* dagegen in einem *C*-Klange nie enthalten sind.

b) »Das gleichzeitige Erklingen zweier direkt verwandten Töne ist Konsonanz.« Folglich sind wieder $c-b$, $e-b$, $b-c$ Konsonanzen, $c-es$, $c-f$, $c-a$, $c-as$ aber nicht. Und in dem sub a) angeführten Beispiel wären die Quart $c-f$ und die Sexte $c-a$ keine Konsonanzen, da die Töne, welche eben diese Intervalle bilden, hier nicht direkt verwandt sein können. Der Umstand, ob in unserem Falle die Quarte und die Sexte auch wirklich wohlklingend sind oder nicht, resp. ob sie zufällig »die Rolle einer Dissonanz spielen«, kommt hier nicht in Betracht, da der sinnliche Wohlklang und die Konsonanz, Rauhigkeit und Dissonanz wesentlich verschiedene Dinge sind, die man immer voneinander zu scheiden hat.

c) »Jedes konsonante Intervall vertritt jenen Klang, dessen Abschnitt es ist«, das Intervall c^1-g^1 ist ein Abschnitt sowohl des *C*-Klanges, als auch des A_1-Klanges.

Digitized by Google

Welchen von beiden Klängen vertritt es denn eigentlich? Welchen Klang vertritt die Terz $c^2 — es^2$ in nachstehendem Beispiel?



u. s. w.

Die Antwort liegt auf der Hand: nach der Klangvertretungslehre lediglich den tonischen *As*-Klang, nach der »Gewohnheit« oder »Erinnerung« hat unser Ohr freie Wahl zwischen dem *As*- und *F*-Klange. Und gleichwohl wird unser Ohr, wie es sich herausstellt, in diesem Falle lediglich die Tonika *c* zu erstreben wissen; in der That wird auch die volle Richtigkeit, ja die einzige Möglichkeit dieser Auffassung durch die weitere Harmoniefolge gehörig bekräftigt.

d) »Der Durdreiklang, z. B. $c — e — g$, vertritt den Klang seines Grundtons.« Dasselbe thut der sogenannte Dominantseptakkord $c — e — g — b$, der Fünfklang $c — e — g — b — d$ u. a.

e) »Der Molldreiklang *(c — es — g)* führt uns den Klang seines Grundtons getrübt durch die Klänge der kleinen Oberterz *(es)* und der großen Unterterz *(As)* vor.« Wenn der Durdreiklang *(c — e — g)*, der Vierklang *(c — e — g — b)*, der Fünfklang *(c — e — g — b — d)* den Grundton vertreten, dann vertritt ihn auch der Vierklang $c — e — g — h$ und der in diesem Vierklange enthaltene Molldreiklang $e — g — h$, als 10., 12. und 15. Theilton. Diese Betrachtung macht die etwas weit hergeholte, ziemlich schwerfällige Erklärung der Trübung des Molldreiklanges durch Heranziehung der Klangvertretung überflüssig.

Übrigens ist nachdrücklich zu betonen, daß die vorhin erwähnte Erklärungsweise der Klangvertretungstheorie selbst nicht ganz besonders zu Statten kommen dürfte; denn behauptet man z. B.: der Dreiklang $c — es — g$ sei doch nur ein tonischer *c*-Klang, nämlich *»a potiori«*, durch das Übergewicht des *c*-Klanges (Hostinský, L. v. d. m. Kl., S. 88), so ist dies gewiß insofern richtig, daß der *c*-Klang hier in der That etwas mächtiger vertreten ist, als die Klänge *es* und *as*. Eine andere jedoch ungemein wichtigere und hier einzig entscheidende Frage ist, ob die Präponderanz des *c*-Klanges in unserem Falle verhältnißmäßig so groß ist, daß die beiden störenden, durch die Terzen vertretenen Klänge hierbei fast ganz verschwinden und nicht zur Geltung kommen, wie es faktisch der Fall sein sollte?

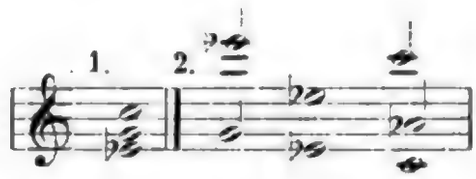
Sehen wir näher zu. Der *c*-Klang ist durch die Quint vertreten, die in der Reihe der Partialtöne als 2. und 3. Theilton enthalten ist, der *es*-Klang durch große und der *as*-Klang durch kleine Terz, die unter den Partialtönen als 4. und 5., beziehungsweise als 5. und 6. Theilton erscheinen. Es wird also bei sonst gleicher Intensität aller 3 gleichzeitig klingenden Töne (— schlägt man z. B. am Klavier den Dreiklang $c — es — g$ mit absolut gleicher Kraft an —) der Stelle, welche jeder von unseren Klängen in der natürlichen Reihe der Partialtöne einnimmt, entsprechend, das relative Vertretungsvermögen der nämlichen Klänge etwa:

$$c : es : as = {}^1/_6 : {}^1/_{20} : {}^1/_{30} = 10 : 3 : 2$$

d. h. setzt man das Vertretungsmaß des *c*-Klanges gleich 10, wird auf ihn der *es*-Klang durch das Maß 3 und der *as*-Klang durch das Maß 2 einwirken. Betrachtet man also in der Klangvertretungstheorie den Dreiklang $c — es — g$, welcher sichtlich verschiedenen Klängen angehört, nichtsdestoweniger als einen Klang, als »getrübten tonischen *C*-Klang«, so kommen hier die trübenden, störenden Elemente gemeinschaftlich dermaßen zum Vorschein, daß der *C*-Klang dadurch erheblich alterirt wäre, getrübt in einem empfindlichen Maße, verschleiert durch einen dichten

Nebel, kurz der Grad der Konsonanz unseres Molldreiklanges als *C*-Klanges dürfte sich mit Rücksicht auf die Klangvertretungstheorie als ein gar zu geringer herausstellen. Hoffentlich brauche ich nicht erst zu wiederholen und zu betonen, daß ich bei dergleichen Resultaten immer und ausschließlich den Umstand vor Augen habe, daß die Theorie der Klangvertretung auf diese Weise und nur auf diese Weise die Konsonanz des Molldreiklanges erklärt. Ich erwähne dies nochmals, um nicht vielleicht mißverstanden zu werden; denn auch Helmholtz spricht vom getrübten *c*-Klange im Dreiklange *c—es—g*, ohne jedoch darin irgend welche Gründe für Konsonanz des Molldreiklanges zu erblicken, die bei Helmholtz sämmtlich anderswo zu suchen sind. Der Dur- und Molldreiklang sind nach Helmholtz rücksichtlich ihres Konsonanzgrades vollkommen gleich, nur die tonische Deutung des Molldreiklangs erscheint getrübt (l. c. S. 478) und höchstens noch kann der physische Wohlklang verschieden sein, wogegen nach der Klangvertretungstheorie der Durdreiklang eine vollkommene Konsonanz ist, der Molldreiklang aber an den äußersten Grenzen der Konsonanz und Dissonanz stehen müßte: streng genommen ist eigentlich der Molldreiklang nach der Klangvertretungslehre stark dissonant eben aus dem Grunde, daß er nicht einen noch zwei, sondern drei Klänge vertritt und nur unter besonders günstigen Bedingungen im geringen Maße, nämlich »*a posteriori*«, konsonant erscheinen könnte. Hier divergirt Helmholtz wesentlich von der neueren Theorie und, gestehen wir es gleich, zu eigenem Vortheile: nach Helmholtz ist der Molldreiklang dieselbe absolute Konsonanz wie der Durdreiklang, unabhängig von der mehr oder weniger getrübten tonischen Bedeutung des Grundklanges, in der Klangvertretungstheorie (nach Hostinský) ist der Molldreiklang keine absolute, sondern eine relative Konsonanz, indem ihr Grad mit dem eben erwähnten »mehr oder weniger getrübt sein« parallel steigt und fällt, kurz: Konsonanz steht hier in einem *nexus causalis* zur tonischen Deutung.

Aus folgenden Beispielen geht die Anfechtbarkeit der erwähnten Erklärungsweise ganz klar hervor:



In No. 1 ist der *c*-Klang durch den 3. und 4. Theilton *(g¹—c²)* vertreten, der *Es*-Klang durch den 4. und 5. *(es¹—g¹)* und der *As*-Klang durch den 3. und 5. Theilton *(es¹—c²)*. Welchen tonischen Klang vertritt nun der *c*-moll-Dreiklang in dieser seiner Zusammensetzung? Ohne Zweifel wieder den *c*-Klang, der aber diesmal nur durch Quartverhältniß vertreten ist und durch den *Es*- und *As*-Klang bis zur Unsichtbarkeit verhüllt, paralysirt erscheint. — Weit auffallender ist der Sachverhalt in No. 2. Der *As*-dur-Dreiklang konsonirt, da man ihn eventuell auf den tonischen As_1-Klang zurückführen kann; welchen Klängen jedoch gehört der vorangehende *c*-moll-Dreiklang an? Unstreitig wieder dem *c*-Klange durch den 2. und 3. Theilton *(c¹—g¹)*, dem *Es*-Klange durch den 4. und 5. *(es¹—g¹)*, 4. und 8. *(es¹—es²)*, 5. und 8. *(g¹—es²)* Theilton, dem *es¹*-Klange durch den 1. und 2. *(es¹—es²)*, 1. und 4. *(es¹—es³)* Theilton, dem *es²*-Klange durch den 1. und 2. Theilton *(es²—es³)*, ferner dem As_1-Klange durch dessen Theiltöne 5 und 6 *(c¹—es¹)*, 5 und 12 *(c¹—es²)* u. s. w. Welchen tonischen Klang vertritt also in diesem etwas komplizirten Falle der *C*-moll-Dreiklang bei übrigens vollkommen gleicher Intensität sämmtlicher angeschlagenen Töne?

Ist es denn nicht höchst wahrscheinlich, daß es »*a potiori*« lediglich der durch seine Oktaven überaus mächtig repräsentirte und den *c*-Klang geradezu vertilgende *Es*-Klang ist? Und wie wäre man dann im Stande, die ganz klare Konsonanz dieses Akkordes zu erklären, wenn der Grundsatz zu schwanken beginnt, nach welchem »der Molldreiklang deswegen als Konsonanz zu betrachten sei, da er »*a potiori*« den Klang eines Grundtons vertrete und daher doch nur ein tonischer Klang sei, dem Durdreiklang gleich?« Konsequent vertritt der Molldreiklang in der No. 2 »*a potiori*«, wie schon angedeutet, lediglich den *Es*-Klang; es wäre somit sehr wenig ernsthaft ja haarsträubend, die Konsonanz eines so zusammengesetzten Dreiklangs darin zu suchen, daß er thatsächlich *a potiori* ein tonischer *C*-Klang nicht sei! Dies sind nothwendige logische Folgerungen; indessen stehen sie allerdings mit der Wahrheit im Widerspruche, denn es ist evident, daß unser *C*-moll-Dreiklang immerhin eine reine, ungetrübte Konsonanz mit der Tonika *c* ist und es auch in anderen Zusammensetzungen bleiben wird. —

Einen nicht minder eklatanten Fall bietet in dieser Beziehung der *A*-moll-Dreiklang des auf S. 446 angeführten Beispiels.

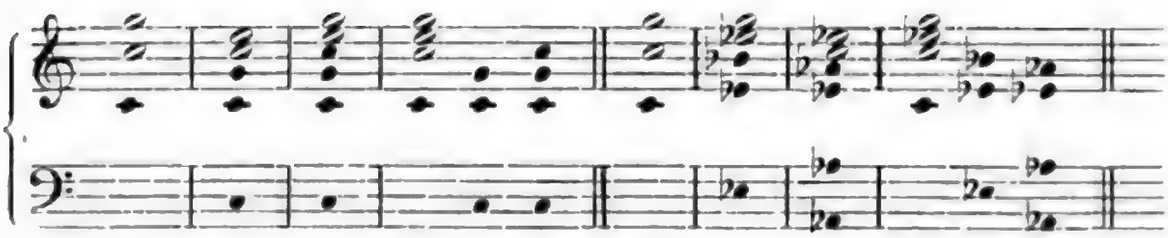
Die Theorie der Klangvertretung verzichtet ferner auf die Auffassung des Molldreiklanges als 10., 12. und 15. Partialtones eines Klanges. Sollte man die Gründe hierfür wirklich nur darin suchen, daß die letzterwähnte Auffassung etwas fern liege und die höheren Theiltöne in der praktischen Musik selten vorkommen, da sie störend wirken müßten? Es scheint, der Hauptgrund bestehe vielmehr darin, daß dann dieselbe Theorie z. B. bei dem Zusammenklange *e—fis—g* (10 : 11 : 12) einen größeren Grad der Konsonanz zulassen müßte, als bei einem Zusammenklange, der aus entfernteren Theiltönen 10 : 12 : 15 *(e—g—h)* besteht. Die Gewöhnung unseres Ohres ist es, die uns wieder ganz natürlich dazu führen würde.

Schwerwiegend sind aber für meine Betrachtungen eben in dieser Beziehung zwei Sätze Hostinský's *(Nové dráhy* etc. S. 19): »Zur Klangvertretung ist gar nicht nöthig, daß ein Klang vollständig sei, da unser Ohr auch mangelhafte, unvollständige Klänge mit Genauigkeit zu erkennen weiß; der *c*-Klang bleibt es auch damals, wenn ihm einzelne Theiltöne, ja auch der Grundton, fehlen« . . .

»Es sei ferner nachdrücklich erwähnt, daß mangelhafte, aus konsonanten Intervallen entstehende Klänge die Reihe ihrer Theiltöne nach der Tiefe zu durch ihre Differenztöne (ungeachtet ob diese primär, sekundär etc. sind) ergänzen; obzwar diese Töne nur schwach sind und nur an einzelnen Instrumenten merklich hervortreten, ist in denselben doch eine wichtige, weil objektiv gegebene Stütze unserer Theorie (sc. der Klangvertretung zu erblicken.« Daraus ergeben sich nachstehende, meiner Meinung nach sehr wichtige und nicht zu unterschätzende Folgerungen:

1. Die Klangvertretungstheorie muß, konsequent durchgeführt, in ihrer Konsonanzlehre Intervalle, welche unter fernliegenden Theiltönen (über den 8. hinaus entstehen, mit in Betracht ziehen, wenn gleich jene Theiltöne in der praktischen Musik selten vorkommen, da unser Ohr erstens auch mangelhafte Klänge ganz genau erkennt und zweitens die höheren Theiltöne in der natürlichen Zusammensetzung eines Klanges, wenn auch schwach vertreten, doch objektiv gegeben sind.

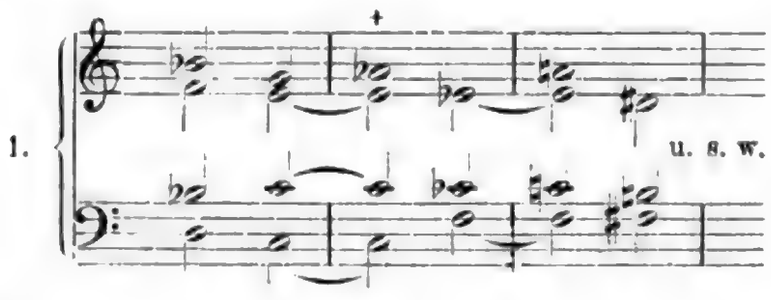
2. Betrachtet man einzelne Intervalle als unvollständige Klänge, denen eventuell die unteren Theiltöne fehlen, so ergiebt sich konsequent für die Theorie der konsonanten Akkorde folgendes:



d. h. vergleicht man den Dur- und Molldreiklang mit einander und zieht man bei der Beurtheilung ihrer Konsonanz mittelst der Klangvertretung ihre primären, sekundären etc. Differenztöne, diese »wichtige, objektiv gegebene Stütze« derselben Theorie, in Betracht, da ergeben sich für die Klangvertretung, wie an den Beispielen ersichtlich, bedenkliche Resultate, die wohl keine weitere Ausführung mehr benöthigen[1].

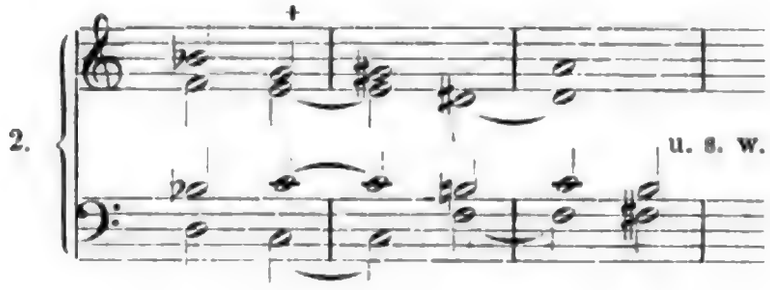
f) »Dissonanz ist das gleichzeitige Erklingen zweier indirekt verwandter Töne«. Die Hinfälligkeit dieser Definition ergiebt sich aus dem Gesagten von selbst .... Professor Hostinský in Prag, einer der eifrigsten und gewiß auch geistreicher Anhänger der Klangvertretungstheorie, legt in seiner Theorie ein großes Gewicht auf eine neue, von ihm entdeckte Eigenschaft unseres Gehörs, den sog. »Optimismus« (Lehre von d. m. Kl., S. 71), mittelst dessen er dort, wo eine enharmonische Mehrdeutigkeit der Intervalle vorhanden ist, untrüglich bestimmt, daß z. B. *c—es* ertönt und nicht *c—dis*. Es ist dies um so bemerkenswerther, als derselbe Autor behauptet, »das musikalische Ohr temperire eben nicht.« Da nun unser »nicht temperirendes Ohr« sofort des Unterschiedes zwischen *dis* und *es* inne werden müßte, so wäre der Optimismus eine Eigenschaft, mit der die Natur, wie ich glaube, unser Gehör ganz unnützer Weise ausgestattet hätte. Im Einklange damit führt Hostinský auf S. 49 der letzterwähnten Publikation an, wie folgt: »Wenn sich im Verlaufe eines Tonstückes die kleine Sexte *c—as* einfindet, erkennen wir sie als kleine Sexte an, selbst wenn sie noch so stark verstimmt wäre, und verwechseln sie nicht mit der übermäßigen Quinte *c—gis*, obgleich diese in der temperirten Stimmung nicht anders klingt, als *c—as*. Ebensowenig verwechseln wir das dissonante *f—gis* mit dem konsonanten *f—as*.« Diese Behauptungen bieten allerlei Gründe zum Nachdenken.

Sehen wir einige Beispiele an:



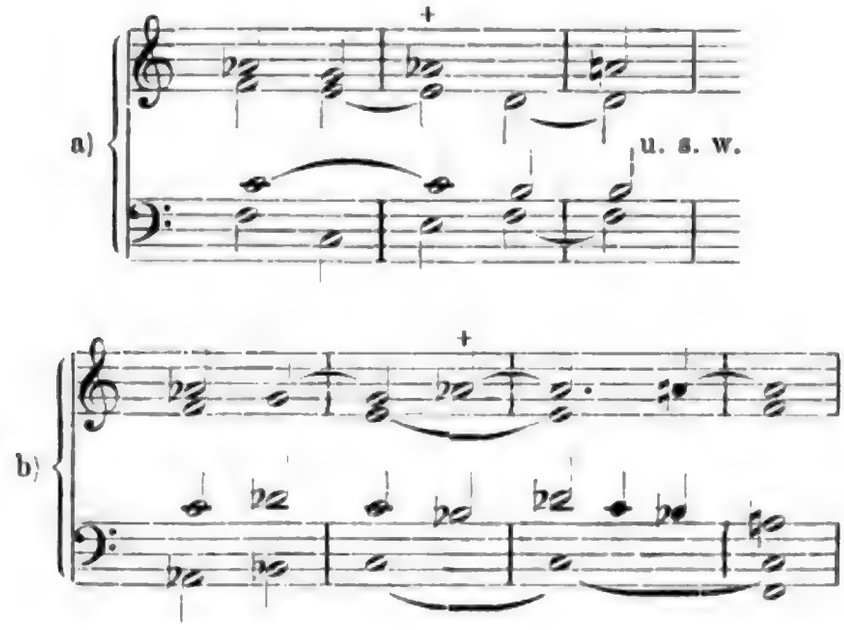
[1] Es sei nur noch nebenbei bemerkt, daß Hostinský an einem anderen Orte, mit Oettingen übereinstimmend, das Gegentheil davon behauptet, was er hier hervorgehoben hat. Denn dieselben Kombinationstöne, die hier eine »wichtige, objektiv gegebene Stütze der Klangvertretung bilden«, verdienen (andern Orts) Berücksichtigung »nicht in harmonischer, sondern nur in instrumentaler Hinsicht« (Oettingen, l. c. S. 30, Hostinský, *Nové dráhy* etc. S. 12).

Wer möchte in diesem Beispiel c^1—as^1 erkennen, wenn dort ebensogut c^1—gis^1 stehen kann?



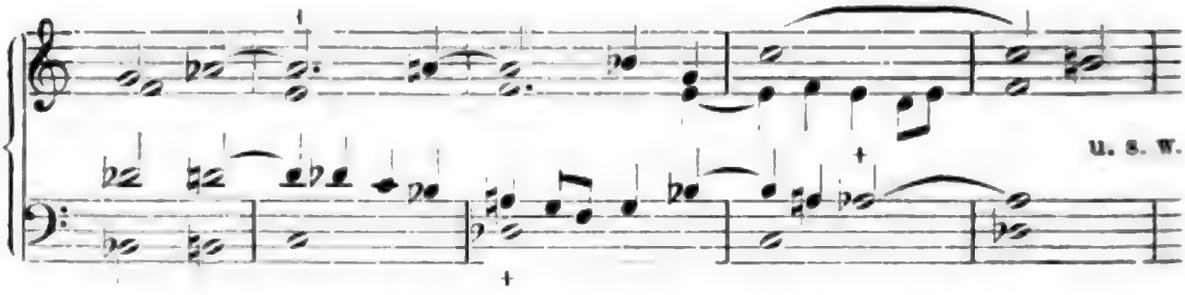
Oder dürfte vielleicht das andere Beispiel rücksichtlich der Orthographie nicht ebenso richtig sein, wie No. 1?

Andere Proben:



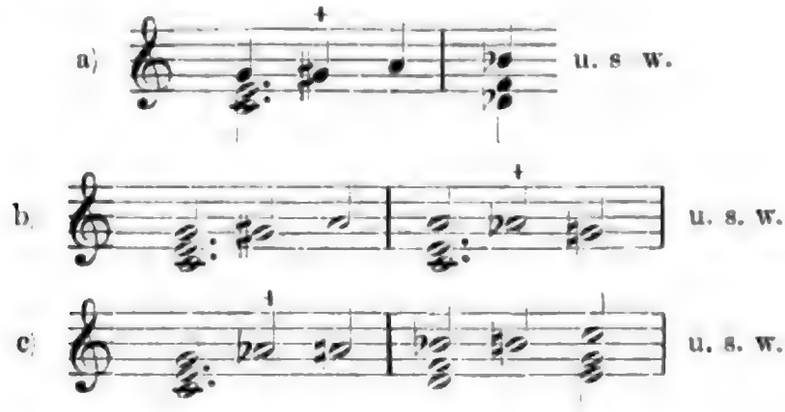
Könnte man in den Beispielen a) und b) etwas bestimmtes behaupten? Ist denn der Unterschied hier nicht ein rein orthographischer und kein Klangunterschied? Im Gegentheil würde die Orthographie im Beispiele b) gis^1 statt as^1 erheischen, und gleichwohl sträubt sich unser Ohr, den Ton während seiner Dauer als gis^1 aufzufassen und faßt ihn lediglich als as^1 mit Beziehung auf *f*-moll auf, wogegen hier thatsächlich nur gis^1, welches sodann zum a^1 sich auflöst, gerechtfertigt wäre. Hier ließe der Optimismus unser Gehör augenscheinlich im Stich; es müßte hier nothwendig eine reciproke Eigenschaft, ein »Pessimismus«, Platz greifen, durch welchen sich dem Ohre as^1 statt gis^1 aufdrängt. Unser Ohr wird dadurch irre gemacht und muß nur geduldig die Auflösung abwarten, um erst *»ex post«(!)* beurtheilen zu können, ob da *gis* oder *as* geklungen hat. Betrachten wir nochmals das letztangeführte Beispiel in nachstehender Auflösung und Akkordfolge:

Digitized by Google



Erklingt im 2. Takt (Sopran) *gis*^{1} oder *as*^{1}, im 3. Takt (Baß) *cis* oder *des*, im 4. Takt (Tenor) *gis* oder *as*? Unser Ohr, welches mittelst seines Optimismus in ähnlichen zweifelhaften Fällen, wo zweierlei Auffassungen möglich sind, nie in Verlegenheit gerathen sollte, müßte da in der That ganz konfus werden.

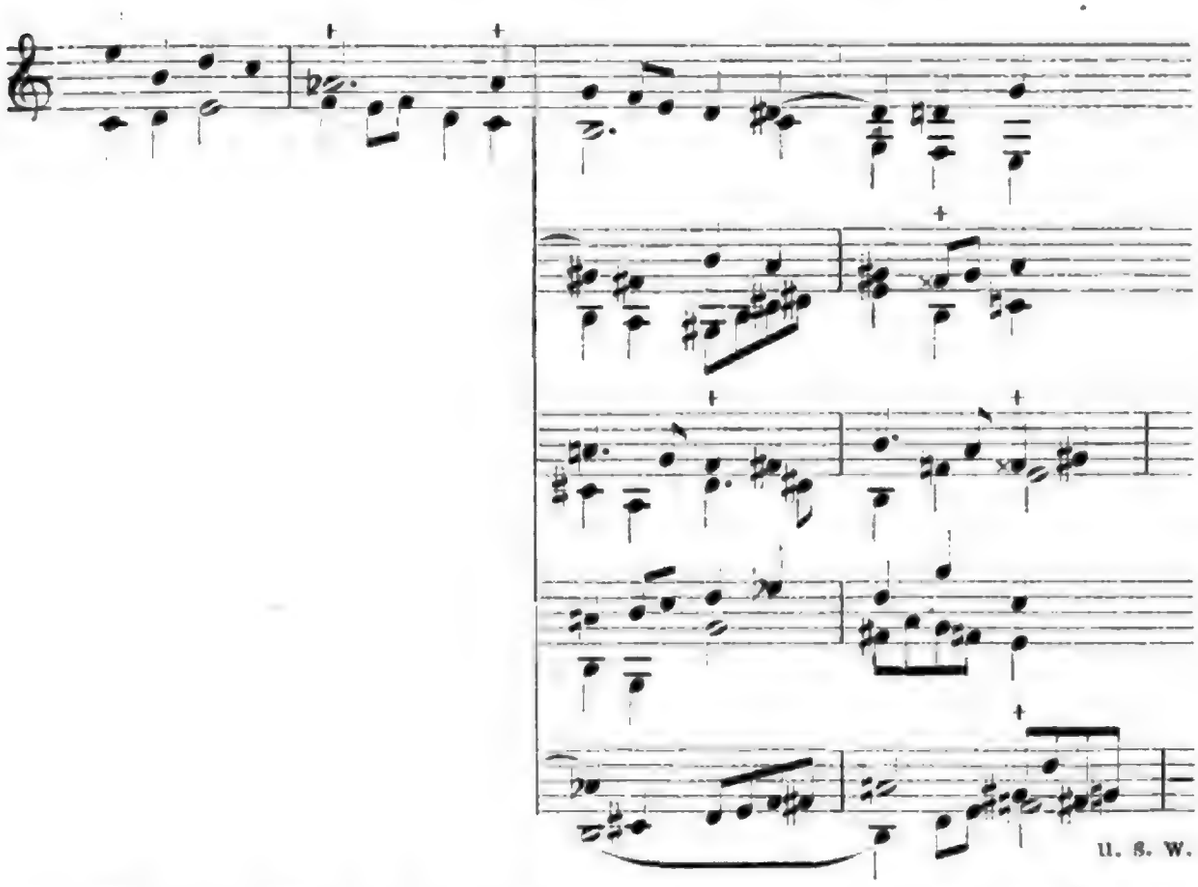
Also bei komplizirten, namentlich modulirenden Sätzen ist der Optimismus nicht immer gut denkbar. Ebenso verhält sich jedoch die Sache auch bei einfacheren Sätzen. Kann denn unser Ohr »aus eigenem Antriebe« in nachstehenden Proben etwas wesentliches und untrügliches annehmen?



Der Unterschied ist hier wieder ein orthographischer. So kann im ersten Takt sämmtlicher Beispiele sowohl *gis*^{1} als *as*^{1} stehen. Mögen wir jedoch annehmen, beim übermäßigen Dreiklange hätte der Optimismus (von den angeführten Beispielen abgesehen) noch gewisse Begründung: bei dem Intervalle der kleinen Sexte resp. übermäßigen Quinte kann man ihn überhaupt nicht ernst nehmen. Hier erklärt der Optimismus wirklich gar wenig; denn den Oberton kann man als *gis* ansehen, wenn eben dieser einen halben Ton steigt; steigt der untere Ton, so kann der obere *gis* oder *as* sein. Und nicht einmal bei dem Steigen des oberen Tones wäre die Regel ausnahmslos berechtigt, z. B.

In diesem Beispiel ist *gis*^{1} vollkommen gleichberechtigt mit *as*^{1} und die Deutung ist eine willkürliche. Oder ließe sich hier etwas »*ex ante*« oder »*ex post*« erklären? Vielleicht durch Vorbereitung? und ein *gis* müßte man vorbereiten? Oder etwa durch Klangfolge? Was erklärt nun die Klangfolge und wie? . . . . .

Unsere subjektive Auffassung ist hier einzig entscheidend. Man betrachte nur die verschiedenen Auflösungen und Fortschreitungen der überm. Sekunde und Quinte resp. der kleinen Terz und Sexte im nachstehenden Beispiele, um sich von der Unhaltbarkeit des Optimismus im Sinne Hostinský's und von völliger Gleichbedeutung ja Identität der nämlichen Intervalle klar zu überzeugen:



Dergleichen Beispiele ließen sich unzählige anführen. Wäre die Idee des Optimismus in dem Umfange möglich, wie Hostinský sie erfaßt, dann müßte dasselbe Verhältniß, wie mit der übermäßigen Quinte, bei der reinen Quarte und Quinte stattfinden. Wem vermag sein Gehöroptimismus zuzuflüstern, was in folgenden Beispielen dissonirt?

Und wie denn erst bei stark modulirenden Sätzen! . . . . . .

Das Gebiet der einschlägigen Forschung überblickend, muß ich eine auffallende Meinungsverschiedenheit der Autoren konstatiren. Einig sind sie in der Anerkennung Helmholtz's, ohne jedoch auf alle offensive Aktion zu verzichten. Im Gegentheile, sie geben Raum der Erkenntniß, daß den Helmholtz'schen, zur Begründung der Harmonie bestimmten Lehrsätzen, mannigfache, keineswegs bedeutungslose Mängel anhaften.

Der erste und wahrlich nicht der geringste unter ihnen ist E. Mach, der alsbald erklärte: »Es muß noch ein Moment vorhanden sein, welches uns befähigt, unabhängig von den Schwebungen und dem größeren oder geringeren Gehalte an Theiltönen das Intervallverhältniß zweier Klänge zu erkennen. Dieses Moment halte ich für unbekannt und unerklärt.«

In seiner neuesten Publikation »Beiträge zur Analyse der Empfindungen« versucht Mach einen Schritt weiter vorzudringen, indem er auf die Punkte hinweist, in Bezug auf welche die Theorie einer Vervollständigung bedürfe. Dies sind nach Mach die Fragen: »Warum bilden die Tonempfindungen eine Reihe?« und »Woran erkennen wir ein bestimmtes Intervall?« Die Lösung dieser Fragen erblickt Mach in gewissen Nebenempfindungen, »Zusatzempfindungen«, wie er sie nennt, welche eine ähnliche Rolle spielen möchten wie schwache farbige Zumischungen zu weißen Lichtern, die gewöhnlich gar nicht bemerkt werden, aber bei Kombination der fast weißen Lichter durch Kontrast hervortreten. Die als Zusatzempfindungen bezeichneten physiologischen Elemente sind allerdings erst zu finden.

»Ich halte aber die Einsicht, daß sie zu suchen sind, für wichtig« (Vierteljahrsschrift 1887, S. 155). Ideen ähnlichen Inhalts hat Mach bereits 1866 ausgesprochen: »In der That ist zu erwähnen, daß erst eine Eigenschaft des Ohres, die Fähigkeit Klänge in Töne zu zerlegen, genauer untersucht sei.

Andere Eigenschaften, die sich als noch unerklärte Thatsachen aufdrängen, der Tonhöhensinn zum Beispiel und der Intervallensinn, wurden noch wenig beachtet. Auf diese wird man in Zukunft die Aufmerksamkeit zu richten haben. Die Musiktheorie kann von der Aufklärung dieser Fragen sich bedeutende Fortschritte versprechen« (Einleitung in die H.'sche Musiktheorie, S. 88 und 46).

Man muß sich schier verwundern, daß den vielen anregenden, neuen Ideen Mach's keine Beachtung geschenkt wird. Vielleicht geschieht es jetzt nach der Publikation seiner neuesten Schrift.

Scheinbar der gefährlichste Gegner erstand Helmholtz in v. Oettingen, welcher im Jahre 1866 das »Harmoniesystem in dualer Entwickelung« veröffentlichte. Seine geistvolle Hypothese vom phonischen Systeme bestrickte manchen enthusiastischen Vorkämpfer für der edlen Musika Fundamente. Jetzt dürfte, wie schon bemerkt worden, im ganzen Ernst nur noch Riemann mit dem phonischen Systeme rechnen. Eine detaillirte Aufzählung der gegen Helmholtz's Lehre vorgebrachten Einwendungen müßte ermüden, da der Hauptpunkt bereits erwähnt worden ist. In Betreff der Meinungsverschiedenheit der Widersacher Helmholtz's ist zunächst die Äußerung Mach's gegen Oettingen zu registriren: »Hätten wir ein Ohr für die Höhe und eins für die Tiefe, so wäre die Oettingen'sche Umkehrung ganz unbedenklich. Der Tonhöhensinn ist jedoch nicht symmetrisch« (Mendel, Lexikon I., S. 125). Auch Riemann, der sonst mit v. Oettingen in voller Übereinstimmung steht, wendet sich einmal gegen v. Oettingen, freilich nur in Sachen der Stimmung: »Nöthig ist die reine Stimmung nicht, da sich faktisch unsere Auffassung mit den temperirten Verhältnissen vortrefflich abfindet« (Mus. Syntaxis, S. VIII).

Lipps wendet sich gegen Wundt's Theorie der Klangverwandtschaften »hinsichtlich der Erklärung der Harmonie und Disharmonie von Tönen und Klängen« (Psychologische Studien, S. 112 ff.). Stumpf sagt über Lipps' »Das Wesen der musik. Harmonie und Disharmonie«:

»Der Verfasser (Lipps) verweist auf den in den Schwingungsverhältnissen harmonischer Töne liegenden Rhythmus, welcher, ohne wahrgenommen zu werden, in ähnlicher Weise wirken müsse, wie ein wahrgenommener. Dieser Idee stehen aber dieselben Bedenken gegenüber, wegen deren Helmholtz das unbewußte Zählen der Schwingungen verwarf. Die positive Lehre Lipps' ist sachlich wenig befriedigend.«

Wenn aber Stumpf Lipps ermahnt, daß es gerecht gewesen wäre, in dieser Angelegenheit seiner Vorgänger v. Oettingen, Lotze, Mach, Bähr, Engel u. a. zu erwähnen, so liegt hierin nicht nur ein Vorwurf für Lipps, sondern überhaupt für die an der Forschung Betheiligten. In ähnlicher Art und Weise, wie Stumpf, äußert sich auch Hostinský über Lipps (vgl. Vierteljahrsschrift, 1886, S. 250 ff.). Anderen Orts schreibt Stumpf: »Wir dürfen ein unbewußtes Zählen oder sonstige unbewußte Thätigkeiten nicht zu Hilfe rufen, da sich mit solchen Hypothesen alles und darum nichts machen läßt« (Vierteljahrsschrift, 1885, S. 347). Nebenbei tadeln viele die komplizirte, schwer verständliche Terminologie v. Oettingen's, Riemann's u. a., welche nur jene Didaktiker nicht genieren kann, die für den Erfolg ihrer Lehrthätigkeit nicht direkt verantwortlich sind. Die Erfahrung lehrt uns, daß die begabtesten Musiker mit einem Minimum terminologischer Systematik sich zufriedenstellen und für ihre produktive Thätigkeit nicht einmal der Spezifikation der hochangesehenen alterirten Akkorde bedürfen. Je einfacher, desto zweckmäßiger! . . . . Aus diesem Chaos widersprechender Ansichten giebt es keine Rettung. Erweisen sich Helmholtz's Grundzüge als unzureichend, mögen sie durch eine neue Lehre ersetzt werden, welche dann natürlich die diesbezüglichen Streitfragen vollkommen und überzeugend erschöpfen müßte. Dies ist jedoch bei keinem einzigen der späteren, auf Helmholtz's Thesen aufgebauten Systeme der Fall. Der Zweck der vorliegenden Zeilen war in erster Reihe darauf hinzudeuten, wie hoch die Lehre Helmholtz's ihnen überlegen ist und wie wenig die Anschauungen der neueren Systeme, und namentlich des Klangvertretungssystems, zur Klarheit gelangt sind; sie tappen zumeist im Dunkeln, schlagen falsche Wege ein, ziehen imaginäre Größen in Rechnung, sind nicht konsequent, versuchen dies und jenes und kämpfen sich gegenseitig an, daß es wirklich keine Lust ist, ihnen zu folgen.

Darum werden wir hoffentlich nicht allzuviel fehlgreifen, wenn wir annehmen, daß uns vorderhand in der wissenschaftlichen Harmonielehre nichts anderes übrig bleibt, als daran festzuhalten, was nun sicher und untrüglich dasteht, d. h. heutzutage uns wieder nur an jene unumstößlichen, auf naturwissenschaftlicher Grundlage beruhenden, objektiven Thatsachen Helmholtz's zu halten.

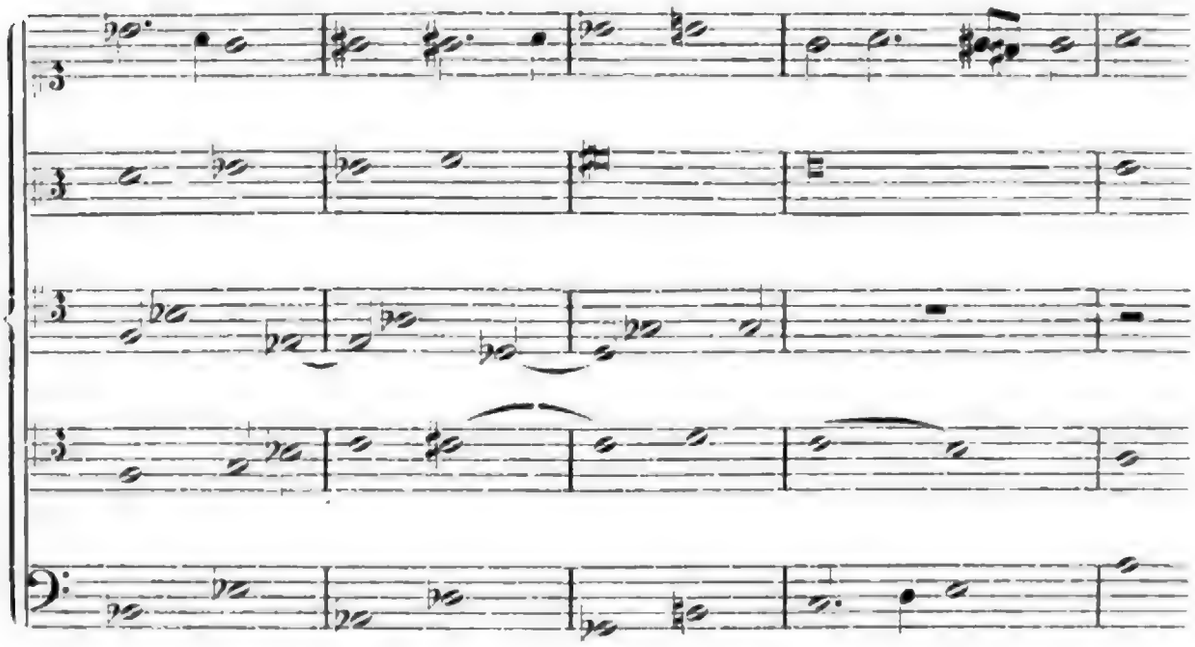
»Erst durch die Entdeckungen Helmholtz's ist der seit undenklichen Zeiten bestehende Kampf zum Ausschlage gekommen und dies in einer Art und Weise, daß nun die Theorie auf eigenen Beinen mächtig dasteht. . . . . Kennen wir einmal die Klangfarbe verschiedener Musikinstrumente oder die Zahl und relative Stärke der Partialtöne und betrachten wir bei einem Zusammenklange die Schwebungen und Kombinationstöne, welche nicht allein zwischen den Haupttönen, sondern auch zwischen den Partialtönen entstehen, so sind wir in der Lage *a priori*, ohne erst unser Gehör zu Hilfe zu ziehen, leicht festzustellen, wann wir einen Wohlklang erhalten, ja wir können ziemlich genau berechnen, wie groß derselbe sein wird. Diesen Vortheil bietet uns eben die Lehre Helmholtz's, nicht gerade davon, daß sie viele akustische Erscheinungen, die man vorhin nicht zu erklären vermochte, erklärt und begründet[1]. Geben wir auch dieses weitgehende Feld Helmholtz'scher Errungenschaften auf, dann haben wir nur das peinliche Faktum zu konstatiren, daß uns kein einziges Moment mehr geblieben ist, auf welchem wir weiter bauen und auf das wir uns mit gutem Gewissen stützen könnten!

[1] Fr. J. Studnička, *Úvod do fysikalní theorie hudby Helmholtzem zbudované* (Einleitung in die physikalische Musiktheorie Helmholtz's). Prag, Grégr & Dattl.

Digitized by Google

II.

Die Entwickelung der musikalischen Kunst ist bis tief in das 17. Jahrhundert hinein das treue Bild eines immerwährenden Kampfes gegen die Integrität der Kirchenmodi. Wir sehen das schrittweise Verdrängen der lydischen, mixolydischen, dorischen und phrygischen Tonart und das Aufgehen derselben im Jonischen und Aeolischen, im harten und weichen (Dur und Moll) Tongeschlechte. Auf welche Seite der endliche Sieg fallen müsse, konnte nie zweifelhaft sein. Man hatte die starre Diatonik und das behäbige Schauen einer und derselben im gleichen Niveau schwebenden Tonart satt. Die Tonsetzer und das Musik genießende Publikum gelüstete es nach dem süßen Reize des Chroma, des geistvollen Spieles der enharmonischen Verwechselungen und des Hinübertretens in entlegenere Tonarten. Die heranstürmende Fluth der Chromatik, das Heranziehen entfernten Modulierens, bedingte das Aufgeben der akustischen Reinheit, die Einführung der temperirten Stimmung. So identifizirt schon Luca Marenzio (1550—1599) in seinem Madrigal »*O voi, che sospirate*« in folgender Stelle *as* mit *gis*, *des* mit *cis*, *ges* mit *fis*:



Dasselbe finden wir bei Girolamo Frescobaldi (1580—1644) in der chromatischen Toccata, im *Capriccio chromatico* und an a. O., bei Georg Muffat, J. Christoph Bach (1643) und Dietrich Buxtehude.

Nach vielen mißlungenen Versuchen mit der pythagoreischen Temperatur in der die Quinten rein, die Terzen um ein Komma — $^1/_{80}$ der Schwingungszahl — zu hoch sind, mit der mitteltönigen Temperatur (bei welcher die Terzen rein, die Quinten ein Viertheil eines Kommas, — $^1/_{322}$ der Schwingungszahl — zu tief sind), und mit anderen Arten der ungleichschwebenden Temperatur gelang es zu Ende des 17. Jahrhunderts And. Werkmeister[1], wie man allgemein annimmt, die gleich-

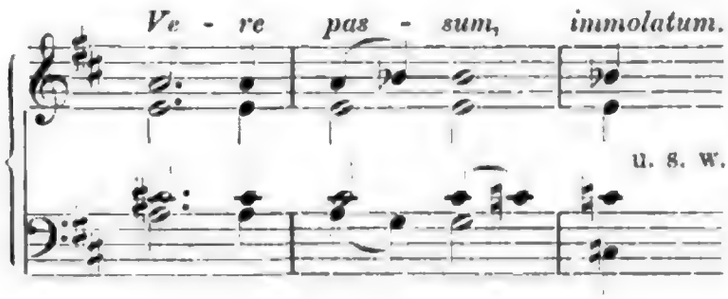
[1] Es sei hier der Theilung der Oktave in sechs Ganztöne z. B. *c*, *d*, *e*, *fis*, *gis*, *ais*, *his* = *c* oder in 12 halbe Töne durch Aristoxenus von Tarent (3. Jahrhundert v. Chr.), als des ersten Vorschlags einer gleichschwebenden Temperatur

schwebende zu konstruiren, deren sich als der einzig brauchbaren bald die ganze musizirende Welt bediente, unter den Ersten J. S. Bach in seinem »Wohltemperirten Klavier«. Gesegnet sei dieser Moment, denn er trug die herrlichsten Früchte! Nur so war es möglich, die tausendjährigen Fesseln der Diatonik abzuschütteln; dadurch entfalteten sich die großartigen Werke unserer Musikheroen bis auf Richard Wagner.

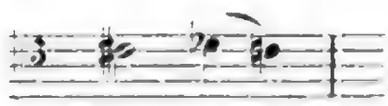
Bei der gleichschwebenden Temperatur verblieb es zur Zufriedenheit Aller; und noch heute lobt man sich den herrlichen Zusammenklang der musikalischen Organe.

Da ersteht Helmholtz und findet »diejenigen wissenschaftlichen Grundsätze, welche die wahre Ursache des konsonanten und dissonanten Verhaltens der musikalischen Klänge bilden« und empfiehlt die Rückkehr in die Arme des natürlichen Systems.

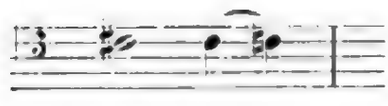
In gleichem Sinne wie Helmholtz äußert sich M. Hauptmann in einem Artikel über Temperatur im 1. Bande der Chrysander'schen Jahrbücher l. c. S. 31). Er schwärmt für die Reinheit des unbegleiteten Gesanges gebildeter Sänger und ist überzeugt, daß auch Geiger und Bläser »unbewußt« stets das reine Intervall finden, daß sie die nöthigen »Modifikationen der Tonhöhe herzustellen wissen.« Dasselbe behauptet später H. Bellermann (Größe d. mus. Int.). Die »Modifikationen« Hauptmanns entsprechen den »beweglichen Tonstufen« H. Bellermanns, welcher sich auch in Sachen des »unbegleiteten Gesanges« den Ansichten Hauptmanns eng anschließt Der Eindruck dieser wackeligen (»beweglichen«) Stufen kann aber nur ein ziemlich zweifelhafter sein. Über deren Ausführung giebt Bellermann an der Hand des Mozart'schen »*Ave verum corpus*« (Motett für gemischten Chor mit Orchesterbegleitung) den Tenoristen beim Übergange von *A*-dur nach *F*-dur behufs reiner Ausführung folgende Winke (Größe d. mus. Interv. S. 53): »Die Stelle



ist im Tenor (2. Takt) als



und nicht als



erwähnt. Nach Ellis soll die Temperatur bereits jahrhundertelang in China im Gebrauche gewesen sein (Vierteljahrsschrift 1886, S. 512).

Digitized by Google

zu singen; zu diesem Ende rücke eine mittlere Diesis ($^{125}/_{128}$, weniger als ein Viertelton, in die Höhe, und dann erst gehe ein Limma — ja nicht eine Apotome — abwärts nach c«. Obwohl dies theoretisch ganz richtig ist, so frage ich nun, wie müßten die nach vorliegender Anleitung eingerichteten Singparte Wagner'scher Opern aussehen? Hat Rich. Wagner beim Schaffen seiner epochalen Werke die Wünsche Helmholtz's und Hauptmann-Bellermann's berücksichtigt? Und man vergleiche nur damit folgende Aussagen Stumpf's: »Trotz Aristoxenus und trotz aller modernen und griechischen Sangeskünstler bleibt der Kehlkopf weit hinter dem Ohre zurück. Aristoxenus selbst hält die Diesis, den Viertelton, für die höchste Sangesleistung, doch hält er es für unmöglich, drei aufeinanderfolgende Diesen zu singen. Ich kann nicht deutlich zwei Töne imaginiren, die weniger als einen Viertelton verschieden wären, während ich, wenn solche in mittlerer Lage in der Empfindung erzeugt werden, ihre Verschiedenheit leicht bemerke. . . . .

Man bedenke die außerordentliche Feinheit der Tonunterscheidung, welche bei geübten Musikern vorhanden ist, und vergleiche damit die Unterscheidungsfähigkeit für Muskelempfindungen. Die Diskrepanz scheint einleuchtend« (Tonpsychologie, S. 162 und 179).

Man wird nicht fehlen, wenn man behauptet, daß sich die von Helmholtz empfohlene Rückkehr zum natürlichen Tonsystem nicht gar so glatt und leicht bewerkstelligen lasse. Theorie und Praxis, Wissenschaft und Kunst, die Ergebnisse mathematischer Genauigkeit und jahrhundertelanger Empirie stehen hier als polare Gegensätze, Diametralpunkte einander entgegen.

Die englischen Generäle — (Helmholtz macht auf Seite 664 und 670 der »Tonempfindungen« Erwähnung von den eifrigen Bestrebungen Perronet Thompson's und R. H. M. Bosanquet's, die reine Stimmung durchzusetzen; es sei nur nebenbei bemerkt, daß Thompson's »enharmonische Orgel« 65, Bosanquet's Harmonium sogar 84 Tasten für eine Oktave hat) — schreiten nur sehr langsam vorwärts und haben den Erfolgen ihrer Bemühungen nicht einmal die Musiksäle ihres eigenen Vaterlandes erobert. Und von keiner Seite kommen Hilfstruppen.

Es dürfte schon ziemlich lange dauern, bis die Wünsche Helmholtz's in Erfüllung gehen. Für diese Zeit von unabsehbarer Ferne müssen wir nothgedrungen auf die Benefizien des reinen Tonsystems vor der Hand Verzicht leisten[1], was uns nicht besonders schwer fallen wird, da erfahrungsgemäß die Obertöne einer durch Temperatur entstandenen Konsonanz niemals Veranlassung zu solchen Schwebungen geben, daß aus denselben eine Dissonanz entstände. »Man findet leicht, daß die Theiltöne zweier Klänge vollständig nur dann zusammenfallen, wenn diese eine kleine Terz, Quart, Quint, Sexte bilden. Bei den gleichnamigen temperirten Intervallen liegen die Theiltöne so nahe aneinander, daß dies Verhältniß von der reinen Konsonanz nur schwer zu unterscheiden ist« (Mach, Einleitung in die H.'sche Musiktheorie, S. 93). Die Differenz zwischen der natürlichen und temperirten Quinte beträgt 0,00166, denn es ist die reine Quinte = 1,5 und die temperirte = 1,49834; das macht beispielsweise bei der Quinte a—e^1, wenn man das a^1 mit 435 Doppelschwingungen (nach der Wiener internationalen Konferenz von 1885) annimmt, drei Zehntel einer Schwingung in der Sekunde aus. Hat das a^1 435 Schwingungen, so ist das a mit der Hälfte, also mit 217,5 Schwingungen zu berechnen. Da das e^1 zum a die reine Quinte bildet, so verhält sich $217{,}5 : x = 2 : 3$

[1] Behauptet nun Engel (Ästhetik, S. 18 und 292), daß die wahre, aus den Grundintervallen sich ergebende Tonleiter weder die 12stufige, noch die 53stufige, sondern die unendliche Tonleiter sei, so sind dergleichen Ansichten zwar theoretisch die einzig richtigen, praktisch aber allerdings undenkbar.

und x = 326,25. Die reine Quinte e^1 hat somit 326,25 Schwingungen, die temperirte 325,889 Schw., somit die Differenz 0,361 Schw. Bei der Quinte $a^1 - e^2$ beträgt der Unterschied zwischen dem natürlichen und temperirten e^2 0,722: es ist das temperirte e^2 um sieben Zehntel einer Schwingung tiefer als das natürliche. Diese Unterschiede sind in der That sehr unbedeutend. Deshalb darf es auch nicht Wunder nehmen, wenn Niemand, selbst wenn sein Musikunterricht den unbegleiteten Gesang zum Ausgangspunkt genommen hätte, Anstand nimmt, die temperirten Quinten für vollkommene Konsonanzen zu halten, auch M. Hauptmann nicht, der sagt: »Ob eine Quint 1500 Schwingungen zu 1000 des Grundtons macht oder 1498 wird ihrem Verständniß keinen Eintrag thun und wir werden ganz gut eine solche Quint für rein halten können« (Chrysander, Jahrbücher, I, S. 37).

Unsere (der Musiker) Ohren beirren also die von den Akustikern nachgewiesenen Schwebungen der temperirten Tonverhältnisse durchaus nicht. Und mit diesen Ohren muß man rechnen; unser eigenes, nicht voreingenommenes Gehör ist es, das hier den Maßstab bildet. Wenn vielfach gegen die Helmholtz'sche Theorie der Schwebungen und Klangverwandtschaften Front gemacht wird und der kaum gewonnene wissenschaftliche Boden uns unter den Füßen zu wanken beginnt, bleiben wir ruhig bei der temperirten Stimmung; denn das, was man an die Stelle der Helmholtz'schen Theorie zu setzen bemüht ist, bringt uns genau in dasselbe unpräzise Verhältniß, hier zu den Schwingungszahlen, dort zu den Klangerscheinungen. Man will nicht mehr mit Klang- sondern, wie früher, mit Ton-Verwandtschaft zu thun haben (Lipps, Psychol. Studien, S. 158); man restituirt die Theorie, daß »die einfacheren und weniger einfachen Schwingungsverhältnisse zwischen einfachen Tönen den Grund aller Harmonie und Disharmonie bilden.« Auf die abfälligen Einwürfe gegen die mathematische Methode Euler's, wonach ein ganz unbedeutendes Herabstimmen der Oktave, z. B. 264 : 527,9, das kaum von einem geübten Musiker bemerkt werden könnte, einen minder wohlgefälligen Zusammenklang bewirken müßte, als z. B. das Verhältniß 264 : 520 = 33 : 65, ein höchst angenehmes »dissonantes Intervall« (Hostinský, Lehre v. d. mus. Kl., S. 38), ist zu erwidern, daß es sich bei der Abweichung von der mathemat. Genauigkeit der Schwingungsverhältnisse wesentlich um Intervalle, die man mit Rücksicht auf die wissenschaftliche Theorie (nicht auf das gewöhnliche Ohr!) verstimmte nennen mag, nicht aber um dissonante Intervalle handle, daß also Dissonanz mit Verstimmung nicht zu verwechseln, nicht identisch sei. »Der Grad der Annehmlichkeit eines Zusammenklanges fällt, wie schon Cartesius klar auseinandergesetzt, nicht zusammen mit dem Grade der Konsonanz. Diese ist ein unveränderliches Phänomen der sinnlichen Wahrnehmung, während die Annehmlichkeit eines und desselben konsonanten Intervalles nach den Umständen äußerst verschieden ist.« (Stumpf, Vierteljahrsschrift, 1885, S. 347). Die der Oktav nächst tiefere Dissonanz ist die große Septime. Sie bildet z. B. mit den 264 Schwingungen des Grundtones das Verhältniß 264 : 495, weil sich 264 : x = 8 : 15 verhält. Die Verstimmung beginnt mit 527 Schwingungen, erreicht bei 511,5 den Höhepunkt, um sodann allmählich bis zur Schwingungszahl 495 herabzugehen, mit welcher die große Septime erreicht wird.

Mit dieser tritt erst das dissonante Intervall der großen Septime auf; alles frühere war Verstimmung der Oktav (527—511, 5 und der Septime (511, 5—495). Eine geringe Verstimmung wirkt erfahrungsgemäß annähernd wie vollkommene Konsonanz und wird selbst von geübten Musikern nicht bemerkt. Beneidenswerth in der That sind jene *terque, quaterque beati*, deren Unterscheidungsempfindlichkeit $^1/_{120}$ eines Halbtones regelmäßig zu erkennen glaubt (Vierteljahrsschrift, 1886, S. 513), also z. B. bei *a—b* beiläufig 0,1 einer Schwingung, denn

Digitized by Google

$b = 230,\ 434$
$a = 217,\ 500$
$12{,}934 : 120 = 0{,}107.$

Stumpf, Engel, Joachim u. A. wollen bei der Differenz 0,1 einer Schwingung selbst die relative Höhe beider Töne erkannt haben. E. Luft, ähnlich wie Preyer, unterscheidet in der großen Oktave noch $^1/_7$ Schwingung (etwa $^1/_{27}$ Halbton), bei c^4 bis $^1/_{355}$ Halbton (etwa $^1/_3$ Schwingung — vergl. Vierteljahrsschrift, 1888, S. 545). Bei allem Respekt für das geübte Ohr der genannten Musikgelehrten dürften derartige Aussagen doch ziemlich hyperbolisch klingen.

Lipps beschäftigt sich mit den »unbewußten Rhythmen« der einfachen Töne und bemerkt ausdrücklich, daß es »auf eine geringe Verschiebung derselben durchaus nicht ankomme, denn die annähernde Gleichheit der Rhythmen müsse annähernd dieselben Dienste thun, wie die vollkommene« (Psych. Studien, S. 100). Also doch auch aus diesem Lager ein freundlicher Blick auf die gleichschwebende Temperatur .....

Die Natur bietet den Menschen eine Menge Rohmaterial, das er zu seinen Zwecken erst herrichten muß. Zinn braucht einen Zusatz von Blei, weil es allein zu spröde ist; Silber und Gold einen Zusatz von Kupfer, weil es sonst zur Bearbeitung zu weich wäre. Diamanten werden erst durch den Schliff werthvoll.

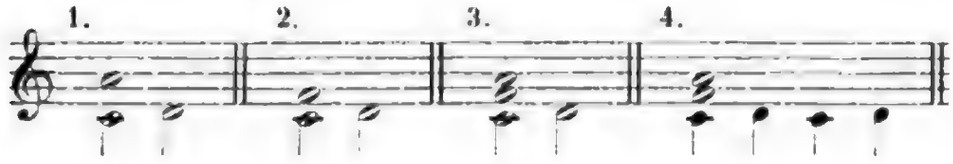
Wildbäche müssen eingedämmt, Strombetten reguliert, Flüsse und Meere durch Kanäle verbunden werden. Auch die Musik kam nicht als fertiges Geschenk von oben. Der Mensch mußte das Schilf, das Thierhorn bearbeiten, um daraus musikalische Instrumente zu bilden, den Schafdarm präpariren, um das Monochord als Mittel zur Regelung des Gesanges, zur Auffindung der Partialtöne und der natürlichen Stimmung zu konstruiren. Ohne Vorbild in der Natur entstand der gregorianische Gesang, der Palestrinastil. War es aber ohne Korrektur möglich? Physikalische Beobachtungen haben nach G. Engel ergeben, daß keine menschliche Stimme im Stande ist, einen Ton längere Zeit unverändert rein zu halten (Ästhetik, S. 20, auch Vierteljahrsschrift, 1886, S. 226). Wie unrein die Alten (den »göttlichen« Palestrina inbegriffen) ihre Kompositionen zur Darstellung gebracht haben, sie, welche die Stimme wie todtes Material behandelten, läßt sich aus den vielen Pfundnoten, ausgedehnten, pauselosen Figuren, den langmächtigen Schlußnoten u. s. w. schließen .....

Unsere modernen Schriftsteller entwickeln die Durtonleiter aus den Dreiklängen der I., V. und IV. Stufe, deren jeder nach den Schwingungsverhältnissen 4 : 5 : 6 gebildet ist. Es ist also die Quinte pythagoreischer Natur, die Terz aber nicht; sie müßte dann das Verhältniß 64 . 81 enthalten und nicht 4 : 5.

Aus dieser Skalenbildung entsteht manche recht unangenehme Inkonsequenz.

Wenn die Quinte $c—g = {}^3/_2$ ist, muß es auch die Quinte $d—a$ sein. Demnach wäre ${}^9/_8 \times {}^3/_2 = {}^5/_3$ d. i. gleich der großen Sexte. In Wirklichkeit ist aber ${}^9/_8 \times {}^3/_2 = {}^{27}/_{16}$. Wo liegt hiervon der Grund? In der Quinte; denn es ist ${}^5/_3 : {}^9/_8 = {}^{40}/_{27}$, d. h. es verhält sich die Quinte $d—a$ nicht wie 2 : 3, sondern wie 27 : 40; das a hat mit Rücksicht auf die Tonika c als Quinte eine andere Höhe, denn als Sexte. Ebenso verschieden ist f als kleine Terz und als reine Quarte. Es verhält sich $c—f$ wie 3 : 4, und sollte $d—f$ sich verhalten wie 5 : 6. Dem ist aber nicht so, denn ${}^4/_3 : {}^9/_8 = {}^{32}/_{27}$ und somit nicht ${}^6/_5$; es müßte im Zähler statt 32, 32.4 stehen. Die kleine Terz f ist etwas tiefer als die reine Quart. Sowohl Quinte $d—a$, ${}^3/_2 : {}^{40}/_{27} = {}^{81}/_{80}$) als Terz $d—f$, ${}^6/_5 : {}^{32}/_{27} = {}^{81}/_{80}$) differiren um das Verhältniß 80 : 81 (Didymisches Komma) von ihrer ursprünglichen Reinheit. Es giebt also selbst im reinen diatonischen Satze Töne, Stufen, welche nach Umständen eine

Veränderung ihrer natürlichen Höhe erfahren müssen. Betrachten wir nun die daraus entstehenden Folgen etwas eingehender:



Der Ton a^1 (Beisp. 1) ist in der 2. Kombination (d^1—a^1) entweder um $^1/_{80}$ der Schwingungszahl höher oder der Ton d^1 um dasselbe Verhältniß tiefer zu nehmen, als in der ersten, soll die Quinte d^1—a^1 rein sein. Dasselbe gilt von No. 2 rücksichtlich der Terz d^1—f^1. Beispiel 3 bietet beide Fälle vereinigt: die Töne a^1 — und f^1 sind im Dreiklange d^1—f^1—a^1 zu erhöhen oder der Ton d^1 zu erniedrigen. Daher auch Hauptmann's dissonanter (»verminderter«) Dreiklang der II. Stufe in Dur (Natur der Harm. u. Metrik, S. 43). Beisp. 4, eine Erweiterung des Beispiels 3, bietet folgende Möglichkeiten:

a) entweder ist der Ton d^1 beidesmal zu erniedrigen, dann aber haben wir nicht den Ganzton c^1—$d^1 = {}^8/_9$ sondern ${}^9/_{10}$, was natürlich unrichtig ist; die temperirte Stimmung giebt in diesem Falle das Intervall c^1—d^1 reiner an, als selbst die reine Stimmung, da das Intervall ${}^9/_8$ (1,125) zum temperirten Ganztone im Verhältnisse 1 : 0,99774 steht, wogegen ${}^9/_8 : {}^{10}/_9 = 1 : 0{,}98765$;

b) oder ist der Ton d^1 rein zu nehmen (${}^9/_8$), dann müßte man aber, will man auch den Dreiklang d^1—f^1—a^1 rein hören, die Töne f^1 und a^1 beidesmal erhöhen, in welchem Falle allerdings die Töne f^1 und a^1 ihre Höhe viermal ändern müßten, was geradezu absurd und undenkbar ist;

c) schließlich könnte man die beiden Töne f^1 und a^1 ihre Höhe unverändert beibehalten lassen, den Ton d^1 aber nichtsdestoweniger rein nehmen (${}^9/_8$). Dadurch erscheint der Dreiklang d^1—f^1—a^1 zweimal als ein »dissonanter« Akkord, da hier $d : f : a$ nicht das Verhältniß 10 : 12 : 15 (oder ${}^9/_8 : {}^{27}/_{20} : {}^{27}/_{16}$) bildet, sondern 27 : 32 : 40 (oder ${}^9/_8 : {}^4/_3 : {}^5/_3$). Im letzten Verhältnisse gelangt man zu Intervallen, die keine Musiktheorie in die Reihe ihrer Konsonanzen aufgenommen hat; die Terz (f) und die Quinte (a) sind hier um $^1/_{80}$ der Schwingungszahl zu tief genommen worden, da im reinen Dreiklang das diesbezügliche Verhältniß ${}^9/_8 : {}^4/_3 \times {}^{81}/_{80} : {}^5/_3 \times {}^{81}/_{80} = 10 : 12 : 15$ klingen müßte.

Setzen wir nun in den Beispielen 3 und 4 statt der relativen Tonhöhen die absoluten Höhen in Schwingungszahlen, erhalten wir — das a mit 217,5 Schwingungen berechnend — für den ersten Akkord die Werthe c^1 (261) — f^1 (348) — a^1 (435); für den zweiten Akkord sub a) d^1 (290) — f^1 (348) — a^1 (435); sub b) d^1 (293,625) — f^1 (352,35) — a^1 (440,1875); sub c) d^1 (293,625) — f^1 (348) — a^1 (435), und in der temperirten Stimmung c^1 (258,653) — d^1 (290,327) — f^1 (345,260) — a^1 (435)

Wenn wir die Differenzen der Schwingungszahlen der erwähnten Intervalle untereinander vergleichen, kommen wir zu der Überzeugung, daß die Vertreter der reinen Stimmung, deren Empfindlichkeit schon bei der Differenz 0,1 Schwingung alterirt wird, widerwillig gezwungen werden, in ihrer gepriesenen reinen Stimmung häufig mit weit empfindlicheren Differenzen vorlieb zu nehmen, z. B. sub a) mit der Differenz 3,625 Schwingungen bei dem Ton d^1, und sub c) mit der Differenz 4,35 Schwingungen bei dem Ton f^1 und 5,1875 Schwingungen bei dem Ton a^1. Im letzten Falle würde in der That unser temperirtes d^1—f^1—a^1 viel reiner klin-

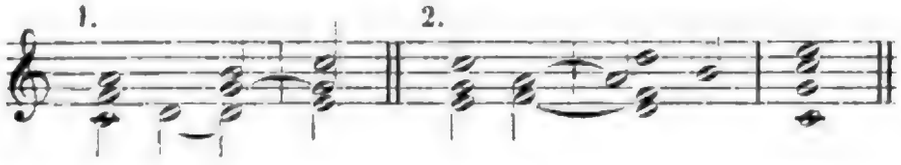
Digitized by Google

gen, als derselbe Dreiklang in der reinen Stimmung. Es muß uns daher umsomehr überraschen, daß Bellermann selbst in diesem speziellen Falle zu einem interessanten Rücktritt sich entschlossen hat. Er schreibt nämlich in »Größe d. m. Interv.« (S. 32): »Für die praktische Musik, den Gesang und die Kompositionslehre existirt jenes falsche Verhältniß 27 : 40 nicht, sondern alle Quinten, die aus drei ganzen Tönen und einem halben Ton bestehen, gelten als vollkommen reine Intervalle.«

Von demselben Akkorde handelt auch G. Engel in seiner »Ästhetik« (S. 304) und behauptet, derselbe spreche ihn nur dann an, wenn er wirklich »dissonant« ist; nur dann, wenn »die Terz und die Quint nicht rein sind, klingt er so, wie das musikalische Gefühl ihn erwartet.« Ich kann von meinem Privatstandpunkte dieser Äußerung Engel's nicht beistimmen und glaube, daß sie nur durch das prinzipielle Festhalten an der reinen Stimmung herbeigeführt worden ist. Ebensowenig klar erscheint mir die Aussage Engel's, daß ihm z. B. der Akkord *d—f—as—c* (l. c. S. 32) anders klingt in *c*-moll als in *Es*-dur, dort fest und markig, hier weich und haltlos, lediglich aus dem Grunde, weil das *f* in den betreffenden Fällen um das syntonische Komma ($^{81}_{80}$) differirt: die Erhöhung resp. Vertiefung des Tones *f* um ein Komma macht daher aus einem weichen Akkord einen markigen und umgekehrt! Und wie dem, wenn ähnliche Eindrücke eventuell auch in der temperirten Stimmung entstehen können?

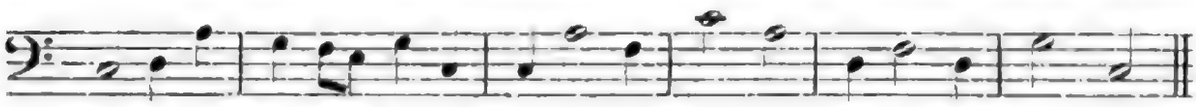
Der Charakter einer Komposition, die Stimmung, durch die Verschiedenheit des harten und weichen Tongeschlechtes hervorgebracht, fallen hier gar nicht in's Gewicht, sondern muß da gerade die mathematische Vollkommenheit entscheidend sein, für welche das menschliche Ohr überhaupt nicht organisirt ist?

Es sei hier noch anderer Folgerungen aus den obenangeführten Beispielen erwähnt, die im Nachfolgenden enthalten sind:



Incidit in Scyllam, wer in der reinen Stimmung für den Dreiklang des Beispiels 1 (d^1—f^1—a^1 von dem natürlichen *d* ($^9_8$) abzuweichen und es auf $^{10}_9$ ($^9_8 \times ^{80}_{81}$) zu erniedrigen vorschlägt; der dritte Dreiklang d^1—g^1—h^1 bildet dann das Verhältniß $^9_8 \times ^{80}_{81} : ^3_2 : ^{15}_8$ statt des natürlichen $^9_8 : ^3_2 : ^{15}_8 = 3 : 4 : 5$. Man erhält also durch Vertiefung des *d* um ein Komma zwar den Dreiklang d^1—f^1—a^1 rein, jedoch den folgenden Dreiklang d^1—g^1—h^1 »dissonant« (— Hauptmann müßte ihn nach der allgemein üblichen Terminologie als »hart vermindert« bezeichnen —); oder man nimmt den Ton *d* gleich $^9_8$, wodurch wieder der Dreiklang d^1—g^1—h^1 rein wäre und d^1—f^1—a^1 dissonant. Möchte man bei erniedrigtem *d* auch den Dreiklang d^1—g^1—h^1 rein erhalten, da wäre sowohl g^1 als h^1 um ein Komma zu vertiefen; dann hätte man unstreitig beide Dreiklänge rein, dafür aber den fehlerhaften Schritt c^1—d^1 vom ersten Akkorde zum zweiten ($1 : ^9_8 \times ^{80}_{81}$) und außerdem den dritten Akkord um ein Komma zu tief ($^9_8 \times ^{80}_{81} : ^3_2 \times ^{80}_{81} : ^{15}_8 \times ^{80}_{81}$) — Zu der einfach ionischen Kadenz (No. 2) ist weiter nichts zu bemerken; deren Unzulässigkeit wegen ihrer Unausführbarkeit in der reinen Stimmung ist klar ersichtlich. So zieht eine Inkonsequenz neue viel schlimmere nach!

Äußerst schwierig, ja unmöglich ist es z. B. das folgende kleine ionische Sätzchen absolut rein zu singen:



Es sollen hier noch andere Inkonsequenzen erwähnt werden. Die zuerst in der Reihe der Partialtöne sich darbietende große Sekunde ist $^{8}/_{7}$; dann folgt $^{9}/_{8}$, $^{10}/_{9}$ u. s. w. Es giebt also mehrere Arten großer Sekunden. Mit welchem Verhältnisse gerechnet werden soll, ist bei der Zusammensetzung der Intervalle durchaus nicht gleichgiltig; $c - e = {}^{9}/_{8} \times {}^{10}/_{9}$, aber niemals ${}^{8}/_{7} \times {}^{9}/_{8}$ oder ${}^{9}/_{8} \times {}^{9}/_{8}$ u. s. f.

Um das einfache Verhältniß $^{4}/_{3}$ der reinen Quarte zu erhalten, wähle man nicht ${}^{9}/_{8} \times {}^{6}/_{5}$, denn das giebt $^{27}/_{20}$ und nicht $^{4}/_{3}$; man muß die Sekunde $^{10}/_{9}$ nehmen, also ${}^{10}/_{9} \times 65 = {}^{60}/_{45} = {}^{4}/_{3}$. Ebenso sind die Terzen verschieden: die große Terz $^{5}/_{4}$, $^{9}/_{7}$ u. s. w., die kleine Terz $^{6}/_{5}$, $^{7}/_{6}$ etc. Das giebt ähnliche Differenzen. Hervorzuheben ist auch, daß man zur Quartbildung den Halbton $^{16}/_{15}$ zu nehmen hat und nicht den viel früheren $^{12}/_{11}$; denn es ist ${}^{5}/_{4} \times {}^{12}/_{11} = {}^{15}/_{11}$; aber ${}^{5}/_{4} \times {}^{6}/_{15} = {}^{4}/_{3}$. Auffallend ist ferner, daß nicht der erste Molldreiklang 6 : 7 : 9 acceptirt wird. — Steigt man von C_1 aus in reinen Quinten empor, so erreicht man mit der 12. Quinte das *his*^{4}, welches etwas höher ist als das c^5. Denn $C_1 = 1$ gesetzt, wird, wie allgemein bekannt,

$$c^5 = 1 \times 2^7 \text{ und } his^4 = 1 \times {}^{3}/_{2})^{12},$$

$$\text{und } c^5 : his^4 = 2^7 : ({}^{3}/_{2})^{12}$$

$$= 128 : \frac{531441}{4096} =$$

$$= 524288 : 531441 =$$

$$= 1 : 1,\ 01364$$

d. h. auf jede Schwingung des c^5 kommt $1 + 0{,}01364$ Schwingung des *his*^{4}, also 0,01364 Schwingung zu viel. Mißt man vom c den Tonraum mit großen Terzen $^{5}/_{4}$, so gelangt man mit der dritten zum *his*, das ebenfalls mit dem c^4 nicht auf gleicher Höhe steht, da ${}^{5}/_{4}{}^{3} = {}^{125}/_{64}$, die Oktave von 1 aber 2 ist, oder $^{128}/_{64}$. Es kann also weder die Terz, noch die Quinte des Durdreiklanges rein sein.

Man möchte meinen, es müße diejenige Stimmung die natürliche und allein richtige sein, welche der ursprünglichen Höhe der Partialtöne entspricht: In Dur

$$\begin{array}{cccccccc} c & d, & e & f & g & a & h & c^1 \\ 1 & {}^{8}/_{7} & {}^{5}/_{4} & {}^{4}/_{3} & {}^{3}/_{2} & {}^{5}/_{3} & {}^{11}/_{6} & 2, \end{array}$$

und in Moll

$$\begin{array}{cccccccc} c & d & es & f & g & as & b & c^1 \\ 1 & {}^{8}/_{7} & {}^{6}/_{5} & {}^{4}/_{3} & {}^{3}/_{2} & {}^{8}/_{5} & {}^{7}/_{4} & 2. \end{array}$$

Eine kurze Untersuchung würde jedoch ergeben, daß dadurch aus der obwaltenden Verwirrung kein Heil erspriesßt. Auch diese Stimmung ist, wie die vorangehende, unrein, inkonsequent, und sohin für unsere Zwecke untauglich.

Über diese unheilvolle Verwirrung siegt des Menschen Scharfsinn: mit einer kleinen Korrektur, der gleichschwebenden Temperatur, schafft er die entgegenstehenden Hindernisse hinweg. Ihr Werth ist nicht hoch genug zu veranschlagen. Ein ungeahnter Aufschwung der musikalischen Kunst offenbart sich nun von J. S. Bach bis R. Wagner.

Die großen Meister jener Epoche schufen ihre herrlichen Werke im temperirten System. Millionen haben sich an deren Schönheiten gelabt, ohne die natürliche Stimmung zu missen. Und diese Werke sind vornehmlich in Betracht zu ziehen. Man wird die musikalischen Künstler nicht, wie ehedem, vornehm vor

das Tribunal der natürlichen Stimmung citiren, sondern Alles aufbieten, um die erhabenen Schöpfungen musikalischer Kunst mit den Grundprinzipien der Wissenschaft in Einklang zu bringen. Es muß begründet werden können, warum der durch die Temperatur alterirte sinnliche Wohllaut uns nicht nur nicht stört, sondern in Verzückung zu setzen vermag. Die Ansichten Hauptmann's und Lipps' über diesen wichtigen Gegenstand führten wir schon an. Ihnen stimmt unzweifelhaft die weitaus überwiegende Mehrheit, ja die Gesammtheit musikalisch gebildeter Ohren zu. Wenn Einzelne unser Musikmachen nicht zu hören verstehen, und in unserem temperirten Zwölfhalbtonsystem nur ein dissonirendes Surrogat der wirklichen Harmonie finden, das darf uns nicht abschrecken. Charakteristisch in dieser Beziehung ist die Bemerkung Chrysander's, daß die temperirte Instrumentalmusik auch neben der reinen Vokalmusik sehr gut existieren könne, ja daß beide bei ihrem gleichzeitigen Auftreten in Freude und Frieden zusammenzuwirken vermögen. Denn sollte die Instrumentalmusik auf die Vokalmusik schädlich einwirken, so könnte man jetzt, wo stets Instrumente mitwirken, keinen Sänger mehr finden, welcher völlig rein zu singen im Stande wäre. »Aber wie die ganze Welt weiß, ist das Gegentheil der Fall. Man singt heute so glockenrein wie jemals, die Musikpraxis beweist es täglich bei Anwendung temperirter wie nicht temperirter Instrumente. Der Bund, den Gesang und musikalische Instrumente mit einander eingegangen sind, ist ein natürlicher, ein Herzensbund« (Vierteljahrsschrift, 1888, S. 120). Beachtungswerth ist in Bezug hierauf auch die treffliche, bahnbrechende Aussage O. Tiersch's: »Das Ohr verlangt reine Intervalle und erträgt die Unreinheit derselben nur so lange ohne Widerwillen, so lange es dieselben nicht bemerkt. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven und andere Meister haben an der gleichschwebenden Temperatur nur darum keinen Anstoß genommen, weil ihnen eine Unreinheit der Intervalle nicht aufgefallen ist.« (Elementarbuch der m. Harm.- und Mod.-Lehre, S. 18) .... E. Mach, indem er am Schlusse seiner Publikation »Einleitung in die Helmholtz'sche Musiktheorie« (S. 89) erklärt, daß er hierin alle seine Betrachtungen und Untersuchungen auf die Temperatur gründet, fügt folgendes hinzu: »In der That sind die Unterschiede der reinen und gleichschwebenden temperirten Stimmung so gering, daß man sie für die meisten Betrachtungen vernachlässigen kann.

Wir hätten auch, wollten wir die Untersuchung mit Rücksicht auf diese Unterschiede durchführen, nur unbedeutende Korrekturen anzubringen« ..... Helmholtz dagegen nimmt sich von der geringen Zahl jener, die gegen die temperirte Stimmung hartnäckig sich verwahren, nicht aus, indem er findet, daß »die Abweichungen der temperirten Stimmung dem unverdorbenen Ohre merklich und unangenehm sind« (l. c. S. 667).

Auffallend ist dabei, daß gerade Helmholtz es ist, der ein vereinfachtes natürliches System vorschlägt, welches jedoch weder praktisch brauchbar noch darüber für alle Fälle ausreichend ist (vergl. Helmholtz, l. c. S. 512 und 662) ..... Hauptmann in seiner Studie »Temperatur« (Chrysander, Jahrbücher, I., S. 31) bemerkt wie folgt: »Die Abweichungen von der reinen Stimmung, welche die Temperatur nöthig macht, sind gar nicht so bedeutend, daß sie einen fühlbaren Übelstand für die Harmonie bewirken sollten; wir können und müssen oft viel ärgere Unreinheiten in musikalischen Produktionen ertragen als sie der Temperatur aufzubürden sein würden, ohne dadurch bedeutend gestört und verletzt zu werden.« Ähnliches ist auch bei Hostinský zu lesen, der hierin scheinbar an die Ansichten Hauptmann's anlehnt. In seinen theoretischen Publikationen geht er jedesmal von dem Prinzipe aus, die wissenschaftliche Harmonielehre müsse die reine Stimmung zur Grundlage haben, betont jedoch nachdrücklich: Alles was zu Gunsten der

Temperatur angeführt wird, beweist nicht nur ihre Unschädlichkeit, sondern ihre Vorzüge, ja geradezu ihre Nothwendigkeit und Unentbehrlichkeit für die praktische Musik« (*Nové dráhy* etc. S. 9).

Meinen Standpunkt, den ich hinsichtlich der Auffassungsfähigkeit unseres Ohres im Sinne der reinen Stimmung sowie auch hinsichtlich jenes »Optimismus«, auf welchen Hostinský in dieser Beziehung ein ziemlich schweres Gewicht legt, einnehme, habe ich gelegentlich ausführlicher auseinandergesetzt. Ferner meint Hostinský an der eben angeführten Stelle, »die reine Stimmung in ihrer Vollkommenheit sei nur in der Vokalmusik durchführbar« (vergl. jene Probe aus Mozart's »*Ave verum*« auf S. 457). Es muß jede Äußerung ähnlicher Art umsomehr überraschen, da Hostinský sonst behauptet, das musikalische Ohr temperire nicht; daher sollte aus demselben Grunde von einer Möglichkeit die reine Stimmung durchzuführen oder überhaupt von deren Einführung in die Vokalmusik eigentlich gar keine Rede sein, und in der Instrumentalmusik, wenn unser Ohr die temperirten Intervalle ganz präcis im Sinne der reinen Stimmung zu deuten weiß, wäre die reine Stimmung nichts mehr als unnützer Ballast! Wenn aber Hostinský die »feste Überzeugung« hegt, daß seine schwärmerischen Ansichten behufs der natürlichen Stimmung in der Musiktheorie »einst auch im Elementarunterricht Platz finden werden«, so kommt mir derart Überzeugung in demselben Maße »optimistisch« vor, wie Hostinský die Ansichten Riemann's über die Zukunft des Dualismus optimistisch zu sein scheinen (Lehre von den mus. Kl. S. IV.) .....

Mögen nun die Vertreter der reinen Stimmung die Kunst zur höheren Stufe der Vollkommenheit erheben, als dies unter dem Einflusse der temperirten Stimmung Bach, Beethoven und Wagner gethan, oder mögen sie wenigstens die Möglichkeit und den praktischen Werth ihrer Ideen nachweisen. Haben sie nachgewiesen, daß unsere Musik, wie Hauptmann sagt (Chrysander, Jahrbücher, I., S. 37), ohne den Quintenzirkel bestehen könne, haben sie somit Besseres, Reineres bewerkstelligt, dann wäre allerdings kein Grund mehr vorhanden, die reine Stimmung zu bekämpfen.

Hierfür ist jedoch zur Stunde wenig Aussicht. Schwingungen, deren Zahlen, Partialtöne, Schwebungen, Kombinationstöne, alles dies sind objektiv nachweisbare Thatsachen. Aber ein Bewußtwerden dessen beim Reproduziren von Musikstücken, ein Angewöhnen an die Zusammensetzung der Klänge ist unwahr. Es wäre sonst unmöglich, mehrstimmige Musik zu hören, gleichviel ob rein oder temperirt, die temperirte Musik wäre fast noch schrecklicher.

Unsere Musik gründet sich auf die Einrichtung, die ihr die Künstler gegeben haben. Vortrefflich bemerkt hierüber Helmholtz: »Wir können nicht zweifeln, daß nicht blos die Komposition, sondern auch selbst die Konstruktion unseres Systems der Tonleitern, Tonarten, Akkorde, kurz alles dessen, was in der Lehre vom Generalbasse zusammengestellt zu werden pflegt, keineswegs durch den natürlichen Bau oder die natürliche Thätigkeit unseres Ohres unmittelbar gegeben, sondern ein Werk künstlerischer Erfindung sei« (l. c. S. 588), und »Das System der Tonleitern, der Tonarten und deren Harmoniegewebe beruht nicht blos auf unveränderlichen Naturgesetzen, sondern es ist zum Theil auch die Konsequenz ästhetischer Prinzipien, die mit fortschreitender Entwicklung der Menschheit einem Wechsel unterworfen gewesen sind und ferner noch sein werden« (l. c. S. 386)!

Prag. **C. Stecker.**

Digitized by Google

Notizen.

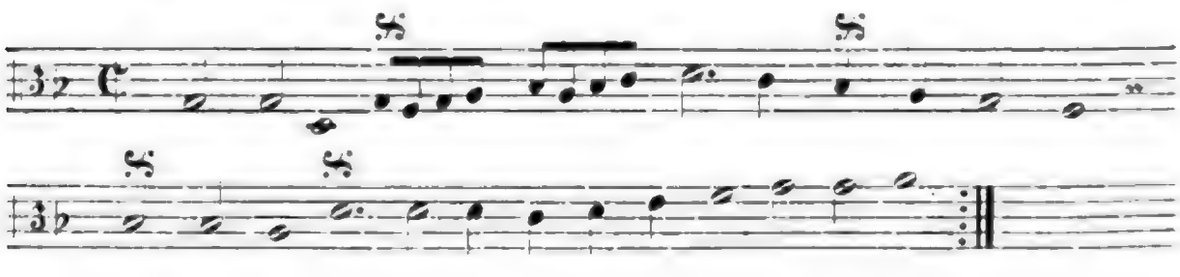
Nachtrag zu den Psalmenkompositionen von Statius Olthof. Benedikt Widmann, welcher im 5. Jahrgang dieser Zeitschrift (S. 290 ff.) Statius Olthofs Psalmenkompositionen in Partitur gebracht hat, benutzte als Vorlagen dazu zwei Ausgaben; die eine erschien in Herborn 1585, die andere ebenda 1619. Außerdem nennt er als von Gerber, Fétis und v. Winterfeld erwähnte Ausgaben solche aus den Jahren 1590, 1610 und 1646. Diese, sowie noch 9 andere Ausgaben sind auf verschiedenen öffentlichen Bibliotheken vorhanden; soviel ich weiß, nur mit Ausnahme der Ausgabe von 1646, die ich nicht habe finden können. Eine Vergleichung derselben untereinander und mit den durch Widmann bekannt gemachten Ausgaben veranlaßt mich zu einigen Nachträgen.

Es ist zunächst beachtenswerth, in wie weiten Kreisen sich das Interesse für die »*Paraphrasis Psalmorum Davidis poetica*« von Georg Buchanan regte und wie lange es sich wach erhielt; die verschiedenen Ausgaben legen Zeugniß dafür ab. Die Paraphrasis erschien zuerst 1566 in Antwerpen (Kgl. Bibliothek Berlin); gleichzeitig in Paris bei den Brüdern Heinrich und Robert Stephan[1] (ebenda) und in Straßburg (vgl. Catalogue de la Bibliothèque de F. J. Fétis. Paris 1877. nr. 1562. Spätere Ausgaben erschienen in Antwerpen 1571 (Wolfenbüttel), Straßburg 1575 (ebenda), Paris 1580 (Berlin), Morges 1581 (Wolfenbüttel), Stendal 1710 (ebenda), Glasgow 1750 (Berlin).

In noch höherem Grade wurde dieses Interesse den mit Olthofs Kompositionen ausgestatteten Ausgaben zu Theil. Solche erschienen außer der von Widmann edierten ersten des Jahres 1585 in Herborn: 1588[2] (Breslau), 1590 (ebenda), 1595

[1] Diese Ausgabe nennt weder Ort noch Zeit des Druckes, sondern nur die Drucker. Von diesen aber besorgte Robert St. die Ausgabe von 1580 in Paris. Da nun das Exemplar handschriftliche Zusätze vom Jahre 1569 enthält und der Titel ferner besagt »*nunc primum edita*«, so ist anzunehmen, daß sie in Paris 1566, oder jedenfalls noch vor 1569 erschien.

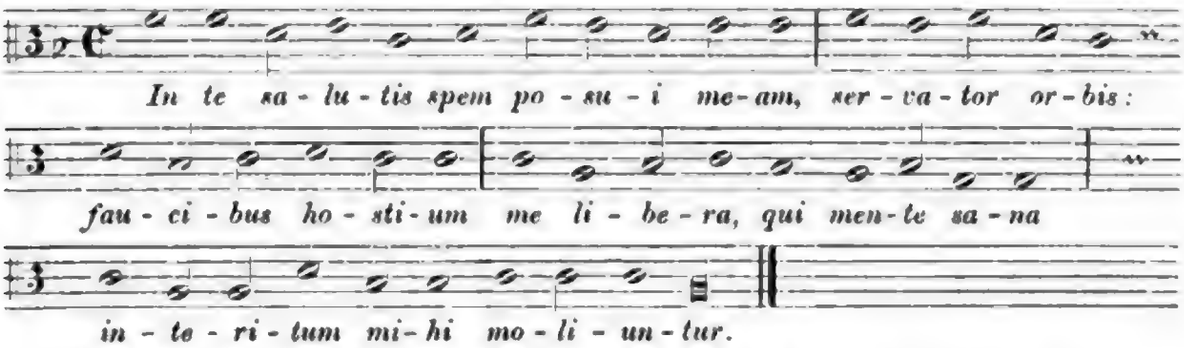
[2] Auf einem Vorblatte steht handschriftlich ein Kanon mit der Überschrift »*Fuga Hippodimandri à 5 voc. in unisono*«, den ich beiläufig mittheilen möchte:



(Berlin), 1600 (ebenda), 1602 (Wernigerode), 1604 (Berlin), 1608 (Breslau), 1610 (Wernigerode), 1619 (Breslau), 1624 (Berlin), 1656 (ebenda); außerdem in Bremen 1619 (Breslau). Um die Häufigkeit des Neudruckes der Kompositionen recht zu würdigen, muß man sich vergegenwärtigen, wie großen Anklang und wie große Verbreitung damals der von Ambrosius Lobwasser übersetzte Goudimel'sche Psalter in Deutschland fand. Er machte in Herborn selbst dem Olthof'schen nicht wenig Konkurrenz. Denn hier erschienen von ihm Ausgaben in den Jahren 1589, 1593 (Berlin), 1601 (Wernigerode), 1609 (Berlin), 1616 (Wernigerode), 1618 (Breslau), 1621, 1622 (Berlin), 1694 (Wernigerode) — diese sind mir wenigsten nur bekannt.

Was nun die verschiedenen Ausgaben von Olthofs Psalmenkompositionen anlangt, so kommt nichts darauf an, bis ins Kleinste alle bibliographischen Unterschiede anzugeben; es genügen ein paar orientirende Bemerkungen. Die erste Ausgabe von 1585 ist die fehlerhafteste von allen. Mit 1588 wird der Inhalt von neuem revidirt. An die Stelle der Kompositionen von Psalm 9. 25. 68. 119 treten ganz neue, die Komposition des 3. Psalms wird durch die 1585 im Anhang als »*alia melodia*« bezeichnete ersetzt. Außerdem wird eine Reihe von Stellen etwas geändert, die Widmann auch anführt, die aber nicht erst 1619 entstanden. Endlich enthält die Ausgabe von 1595 allein am Schlusse der *Collectanea* vor Beginn der Horazischen Oden eine »*VI generis carminum alia melodia*«, die hier gleich folgen möge:

Tenor.



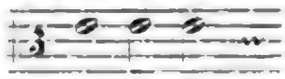
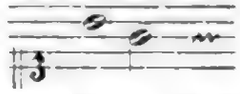
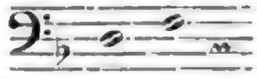
Darunter steht: »*Reliquas voces addat qui vult et potest.*«

Eine dritte Textredaktion läßt sich von der Ausgabe des Jahres 1619 an erkennen, und zwar an der größeren Sorgfalt, die auf die richtige Setzung der Diesenzeichen verwendet wird, sowie an einigen kleinen Varianten.

Diese Bemerkungen werden genügen, um für die endgiltige Herstellung der Partitur von den im folgenden zusammengestellten Varianten einen richtigen Gebrauch zu machen. Unberücksichtigt aber bleiben bei der Aufzählung die Erhöhungszeichen für die Terz in den Kadenzen, da der Sänger auch ohne besondere Vorschrift in der Kadenz die große Terz nahm. Ebenso die Druckfehler, deren jede Ausgabe eine ziemliche Anzahl aufweisen kann, welche aber als solche aus der Partitur leicht erkennbar sind. Ferner sei bemerkt, daß in den Ausgaben von 1588 an Pausen am Anfange neuer Zeilen überhaupt nicht mehr in Anwendung kommen. Ich citire nun nach Widmanns Partitur die Abweichungen, indem ich in Klammern die Jahreszahlen der Ausgaben beifüge, welche jene Abweichungen enthalten.

S. 297, Zeile 1, Alt, Note 9, *fis*. — Zeile 4, Diskant, Note 1, *gis* (1588, 1590, 1595, 1600, 1602, 1604, 1608, 1610, 1619 [Bremen], 1624, 1656); Note 7, *a* (1619 Bremen); Tenor, Note 1 ff., (alle Ausgaben).

Digitized by Google

S. 298, Zeile 4, Diskant, Note 5, $\overline{fis}$ (1588, 1590, 1595, 1619 Bremen, 1624, 1656).
S. 299, Zeile 1, Alt, Note 10, $\overline{f}$; Tenor, Note 8, g (alle Ausgaben).
S. 300, Zeile 1, Diskant, Note 6 vom Ende, $\overline{h}$ (1619 Bremen, 1624, 1656 — Zeile 2, Alt, Note 10, $\overline{d}$ (1619 Bremen).
S. 301, Zeile 1, Alt, Note 7,  (1588, 1590, 1595, 1600, 1602, 1604, 1608, 1610, Bremen 1619, 1624, 1656) — Zeile 3, Diskant, Note 12, $\overline{cis}$ (alle Ausgaben); Baß, Note 13, b (1624).
S. 302, Zeile 2, Tenor, letzte Note, h (1604).
S. 303, Zeile 1, Diskant, Note 7, $\overline{e}$ (1619 Bremen, 1624, 1656); Note 4 vom Ende, $\overline{d}$ (1619 Bremen, 1624, 1656) — Zeile 2, Diskant, Note 1, $\overline{fis}$ (alle Ausgaben außer 1619 Bremen); Alt, Note 6 vom Ende, $\overline{cis}$ (Bremen 1619, 1656).
S. 305, Zeile 1, Tenor, Note 1, a (1619 Bremen, 1624, 1656) — Zeile 2, Diskant, Note 4, $\overline{h}$ (Bremen 1619, 1624, 1656).
S. 306, Zeile 1, Baß, letzte Note, G (1619 Bremen, 1624) — Zeile 2, Diskant, Note 8,  (alle Ausgaben); Note 12, $\overline{fis}$ (1619 Bremen, 1624, 1656); Tenor, Note 8, $\overline{d}$ (alle Ausgaben) — Zeile 4, Alt, Note 6, fis (1624); Note 4 vom Ende, $\overline{c}$; Tenor, Note 4 vom Ende, g; Baß, Note 4 vom Ende, es (alle Ausgaben).
S. 307, Zeile 1, Diskant, Note 8 vom Ende, $\overline{f}$ (Bremen 1619); Tenor, letzte Note h (1656) — Zeile 3, Diskant, Note 9, $\overline{f}$ (1619 Bremen).
S. 308, Zeile 1, Baß, Note 4,  (alle Ausgaben) — Zeile 2, Tenor, Note 7, a (alle Ausgaben).
S. 309, Zeile 1, Alt, Note 9, d (Bremen 1619, 1624) — Zeile 4, Tenor, letzte Note, h (1624).
S. 311, Zeile 4, Baß, vorletzte Note, d (1588, 1590, 1595, 1600, 1602, 1604, 1608, 1610, 1619 Bremen, 1656).
S. 312, Zeile 1, Baß, drittletzte Note, es (1619 Bremen, 1624).
S. 315, Zeile 1, Alt, Note 9, $\overline{f}$ (1624, 1656) — Zeile 2, Alt, Note 7, h (1588, 1590, 1595, 1600, 1602, 1604, 1608, 1610).
S. 320, Zeile 1, Tenor, Note 9 vom Ende, g (1656).
S. 321, Zeile 4, Baß, drittletzte Note, es (1595).

Alle übrigen nicht hier erwähnten Diesenzeichen, auch diejenigen, welche Widmann als erst in der Herborner Ausgabe von 1619 auftretend kennzeichnet, finden sich in allen Ausgaben von 1588 an gemeinsam vor.

Berlin. **Max Seiffert.**

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Digitized by Google

Christoph Demant.

1567—1643.

Von

Reinhard Kade.

Böhmen ist von altersher das Geburtsland bedeutender Musiker gewesen und auch im 16. Jahrhundert bewährt es diesen Ruhm. Überall wohin wir blicken, sowohl in den westlichen Landestheilen, welche die Eger durchströmt, als auch nach Norden hin an den Abhängen des Erzgebirges und nicht weniger nach den Bergen der Lausitz hinüber gedeiht die Musik, erstehen tüchtige Künstler.

Da tritt uns zuerst Nicolaus Hermann[1], »der alte Kantor« zu Joachimsthal an der sächsisch-böhmischen Grenze entgegen, der demüthig fromme Dichter und Sänger so vieler herrlicher Lieder und »süßer sehnlicher Weisen«, meist für die liebe Jugend. Von dem kleinen, abseits vom großen Verkehr gelegenen Gebirgsstädtchen verbreiteten sich seine herrlichen »für die Jungfrawlein in der Meydlin Schul« bestimmten Gesänge, von hier ging das Lied aus: »Erschienen ist der herrlich Tag« und das allbekannte: »Lobt Gott, ihr Christen, allzugleich«, die noch heute einen werthvollen Bestandtheil unserer protestantischen Gesangbücher bilden[2]. Sein friedliches Wirken kann sich nicht deutlicher ausprägen als in dem schönen Gemälde Hermanns auf der Nürnberger Stadtbibliothek, das ihn mit einem Blatte in der linken Hand darstellt, auf dem die Anfangszeile seines Liedes: »Sanct Paulus an die Corinthier« eingezeichnet

[1] Er starb 1561, nicht 1560 wie Winterfeld sagt.

[2] Ein außerordentlich schön geschriebenes, kostbar erhaltenes Manuskript in Folio, das noch nicht eingehend genug untersucht ist, befindet sich auf dem Rathhause zu Joachimsthal. Es enthält sämmtliche Lieder Hermanns und dürfte noch manches neue darbieten.

ist.[1] Seine berühmten Sonntags-Evangelien, wahrscheinlich vor 1559 schon vollendet, ferner die Historien von der Sindfluth werden stets als eine der besten Grundlagen für den protestantischen Liederschatz angesehen werden müssen.[2] Nur wenige Meilen nordwestlich von Joachimsthal am gleichen Gebirgsabhange lebte um dieselbe Zeit des 16. Jahrhunderts (c. 1550 ein anderer Künstler, der nicht minder unsere Beachtung verdient, wenn auch seine Thätigkeit auf einem ganz andern Felde der Kunst lag. Das ist der aus Jessen gebürtige Balthasar Resinarius (Jecinus), wahrscheinlich auf deutsch Harzer genannt, Bischof zu Böhmisch-Leippa, einer Stadt »*in finibus Bohemiae, quod oppidum aequis abest spaciis a Dresda et Praga.*«[3] Weder die Gabe der Dichtung, noch die der Erfindung neuer geistlicher Weisen steht ihm wie Hermann zu Gebote. Wohl aber verfügt er über die Kunst des thematisch-kontrapunktisch verarbeiteten Tonsatzes in hohem Grade, so daß er es hierin den Besten und Edelsten der Kunst gleichthut. Erklärlich wird diese Meisterschaft durch seinen Bildungsgang, da er als Mitgenosse Ludwig Senfls einst Singknabe in der Hofkapelle Maximilians I. in Wien war und unter einem Heinrich Isaac seine Studien im Kontrapunkt gemacht hatte. Er bewährte diese Meisterschaft in der Satzkunst zunächst durch eine Reihenfolge von 80 Responsorien aus dem Jahre 1544,[4] in denen die *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Johannem* in 5 Abtheilungen zu 4 Stimmen bedeutungsvoll hervorragt, da sie nicht nur unter die frühesten sondern auch unter die wichtigsten Erzeugnisse dieser Gattung gehört und sich als drittnächste in Motettform unmittelbar an die Matthäuspassion des Jacob Obrecht (vor 1505) und an die Marcuspassion des Johann Galliculus (um 1520[5] anreiht. Nicht geringeres leistet Resinarius aber auch im Tonsatze zu deutschen geistlichen Weisen und zwar nach einer eigenthümlichen Seite hin. Die Rhau'sche Sammlung von 123 Liedern (1544), zu der Melanchthon bekanntlich die Vorrede schrieb, enthält von Resinarius 29 Hymnen und deutsch-protestantische Lieder, darunter selbst lutherische. Insbesondere stark ist er im Doppelkanon, d. h. in einer Form, die den eigentlichen Melodiekörper nicht einer Stimme allein, sondern zwei Stimmen übergiebt, die nach einander

[1] Darunter steht rechts: So was niclas Herman gestalt | do er auch 60 jar was alt | Das zipperle in plaget sehr | Sein trost allein was Christ der Herr. Darunter: *Vixi, vivo, vivam, de morte resurgam.*

[2] Vgl. Winterfeld I, 394.

[3] Vgl. Georg Rhau, Responsorien 1544. Vorrede.

[4] Gedruckt von Georg Rhau in Wittenberg.

[5] Gedruckt erst 1538.

denselben entweder in der Quint oder im Einklange, selten in einem andern Intervall ausführen. Bei der knappen Gliederung der Sätze, deren keiner die Zahl von 35 Takten übersteigt, konnte dies Verfahren des Resinarius allerdings das Staunen seiner Zeitgenossen erregen. Namentlich wußte sein Verleger Georg Rhau nicht genug Worte des Lobes für diesen katholischen Böhmen zu finden. *Magna ejus est* — ruft er aus — *facilitas et suavitas, nihil habet detorti, confracti et asciti.*

Wiederum 20 Meilen etwa östlich von Böhmisch-Leippa, jenseits der Elbe lebte um jene Zeit ein dritter, weniger producirender Künstler, als mehr Sammler und Herausgeber älterer Werke: Clemens Stephani aus Buchau bei Karlsbad, wohnhaft in Eger, vorher in Nürnberg. In dem Zeitraume von 1560—1570 gab er sieben Sammelwerke heraus mit Kompositionen der verschiedensten Tonsetzer, mitunter Tonstücke, die sich sonst nirgends wieder finden. Er sammelte übrigens nicht planlos, sondern verknüpfte z. B. mit der einen Sammlung von 1569: »*Beati omnes*« die Absicht, vergleichende Tonsatzstudien anzuregen. Denn es sind in diesem Sammelwerke 17 Kompositionen über den 128. Psalm zusammengestellt. Den wichtigsten Beitrag zur Litteratur der geistlichen Komposition lieferte aber Stephani in der zuletzt erschienenen Herausgabe der »*Passio secundum Matthaeum incerti auctoris*« vom Jahre 1570, die er dem Rathe zu Augsburg widmete. Wir wissen jetzt, daß Stephani nicht der Verfasser, sondern Johann Walther der eigentliche Urheber war;[1] doch es genügt schon ein solches Werk erkannt und veröffentlicht zu haben.

So ermangelte also damals Böhmen einer regen Tonkünstlerschaft nicht. Dazu kamen auch Gesangschöre, die den Werken jener Männer wirkliche Vorführung sicherten. Ich denke dabei an die unter dem Pfalzgrafen Richard zu Rhein von Hieronymus Tilesius gegründete Schule zu Eger.[2] Für sie lieferte Clemens Stephani den musikalischen Lehrstoff und mit ihm arbeitete zu dem gleichen Zwecke der damalige Superintendent und Praedicant zu Eger, Johannes Hagius, dessen besondere Specialität in der Herausgabe sogenannter Symbola oder Devisen hochgestellter Persönlichkeiten bestand. Er ließ 1569 der Stadt Nürnberg Symbolum: »Nur Gott mein Burgk« mit 4 Stimmen erscheinen und gab selber die Symbola Maximilians II. und anderer Fürsten, zusammen 22, im Jahre

[1] Vgl. O. Kade, die ältere Passionskomposition bis 1631.

[2] Vgl. Vorwort zu den Harmoniae sacrae von Joachim a Burck, 1566: *Nec caret laude simili tua etiam generosa Celsitudo, illustrissime Princeps, apud quem vir... H. Tilesius recens.... scholam pie constitutam est intuitus.*

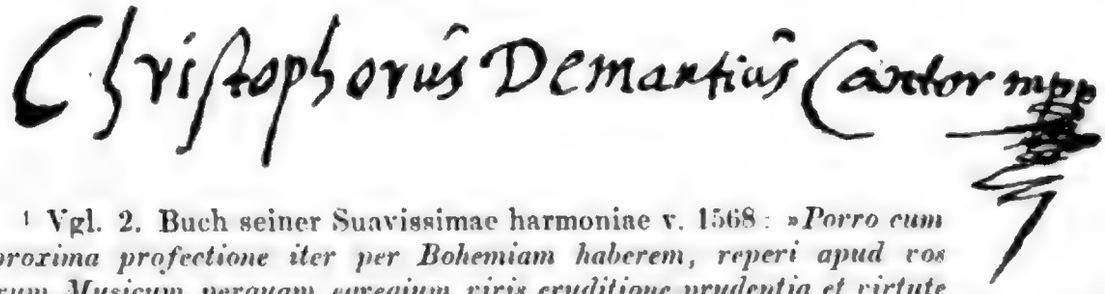
1570 heraus. Und auch in Budweis blühte die Gesangspflege dank den Bemühungen des dortigen Decanus Johann Frischo und der Herren Quirinus Maschensis und Christophorus Schweher. Clemens Stephani lernte dort sogar einen so ausgezeichneten Chor kennen, wie er einen solchen in keiner andern Stadt des Königreichs Böhmen wiedergefunden habe.[1]

Noch während sich solch mannigfaltiges Musikleben ringsum in Böhmen entwickelte, entsendet das äußerste Nordböhmen aus seiner größten Stadt einen Geist, der es kühn mit allen seinen musikalischen Zeitgenossen aufnehmen darf, der es verdient, wenn ihm ein später Forscher einen Kranz der Erinnerung flicht.

Dieser Mann heißt Christophorus Demant, oder wie er sich latinisiert, nach der damals üblichen Gepflogenheit nannte, Demantius. Ein bedeutender Klang verband sich bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts mit diesem Namen. Heutigentages tönen die Laute fremd ans Ohr und nur die Kleinforscher unter den Musikhistorikern haben vielleicht zufällig einmal etwas von dem Manne gelesen.

Mühsam konnten meine Nachsuchungen von Statten gehen und doch nur große Schlaglichter haben sie auf das Leben dieses deutschen Künstlers geworfen. So verwischt war mittlerweile der gar dunkle Lebensgang. Aber das Licht, das ich zur Erhellung seines längstbeendeten Lebensweges bieten kann, sei gerne gewährt und nicht länger zurückgehalten, wo die Quellen erschöpft schienen. Nachsicht wird Lücken entschuldigen, die hoffentlich mehr und mehr ausgefüllt werden. Die Kunstgeschichte wird damit in glücklicher Ergiebigkeit bereichert, da unbekannt wohl das meiste ist, das ich im Einzelnen vortrage.

Drei Jahre nach der Krönung Maximilians II., noch unter den Sorgen ewiger Türkengefahr erblickte 1567 zu Reichenberg in Böhmen[2] unser J. Christophorus Demant das Licht der Welt. Denn so ist sein richtiger Name, den eigenhändige Unterschrift



[1] Vgl. 2. Buch seiner Suavissimae harmoniae v. 1568: »*Porro cum in proxima profectione iter per Bohemiam haberem, reperi apud vos Chorum Musicum perquam egregium viris eruditione prudentia et virtute claris refertum, qualem in ulla Bohemiae regni sane florentissimi urbe vix unquam reperi ...*« 17. April 1568.

[2] Er sagt selber in der Vorrede zum Fasciculus Chorodiarum 1613: »Daß ich aus Ew. Gnaden Herrschaft benachbarten Statt Reichenberg bürtig bin.«

und die Titel seiner Werke bestätigen. Darum ist Ludovici[1] im Unrecht, wenn er behauptet, daß auf den Tafeln, die an den Wänden der 5. Klasse im Zittauer Gymnasium angebracht gewesen wären und die Reihe der Rektoren und Lehrer enthalten hätten, unter dem Jahre 1597 »*Christ. Demontius, Cantor*« zu lesen war.[2] Nur darüber ließe sich rechten, ob er denn wirklich ein Böhme oder ein Schlesier war: denn er selber bezeichnet sich einmal[3] als »*Reichenbergensem Silesiacum.*« Doch bedenken wir, daß seine Geburtsstätte nur ungefähr 3 Kilometer von der schlesischen Grenze entfernt liegt und daß sich in diesem Zwickel oft die Landesscheide verschob, so werden wir dem guten Musiker diese Ausdrucksweise wohl verzeihen und ihn unbedenklich unter die erstgenannten ungefähr gleichaltrigen Musiker Böhmens zählen. — Nothdürftig können wir auch aus spätern Angaben bei des Demant Tode das Datum seiner Geburt ermitteln und kommen nach genauer Berechnung auf den 15. December 1567.[4] Man gab ihm in der Taufe noch außerdem den Namen Johannes. Noch einen zweiten Sohn[5] hatten seine Eltern; wer die aber gewesen und welches Berufes, alles das verschweigt uns die Geschichte. Lassen uns doch gleich im Anfange seines Lebens die Taufbücher seiner Geburtsstadt in Stich, weil sie alle, soweit sie die Jahre vor 1624 betreffen, von dem protestantischen Pastor Andreas Heisch bei seinem Abzug aus Reichenberg mitgenommen worden sind. Dadurch wurde nicht nur die Stadt einer ihrer wichtigsten Geschichtsquellen beraubt, sondern auch uns im vorliegenden Falle jeder direkte Anhalt genommen. Eifrigst sind diese Bücher in Zittau dann gesucht, aber leider vergebens.[6] Auch die Reichenberger Chroniken, sowohl diejenigen von Joh. Karl Bohn[7] als auch die neueren

[1] Schulhistorie II, 93 fg. (1718): »*Seriem rectorum et magistrorum, qui ante et post Reformationem Zittaviae A. 1521 susceptam docuerunt, tabulae peculiares ad parietes Gymnasii Classis V. affixae et in oculis positae omnium, legendam exhibent.*«

[2] Nur einmal wird seine Tochter Catharina Demants benannt. Vgl. Gamelia etc. s. u.

[3] Spruch Joel. 1596. S. S. 480.

[4] Vgl. »Alte Nachrichten von verschiedenen Merkwürdigkeiten der Domkirche zu Freiberg vom Jahre 1653.« Handschrift. Der Verfasser ist der Freiberger Chronist Andreas Möller. Das Original ist verloren. Die Abschrift rührt von dem Amtsprediger Küchenmeister her († 1810). Freib. Alterthums-Vereinsbibliothek A. a. 6. Da heißt es: »nachdem Demant auf dieser Welt gelebet 75 Jahr 4 Monate 5 Tage.« Dem. starb am 20. April 1643.

[5] Vgl. Andreas Möllers, des Freiberger Chronisten, Briefwechsel. Bd. 2. Hamb. Bibl. supellex epistol. LXIX fol. 195: »*Ut has (literas) ad te darem, impulit me praesens harum exhibitor D. Christophorus Demantius Reichenberga Boiemus, nostri cantoris e fratre nepos.*« 1629.

[6] Privatmittheilung des Hrn. Erzdechanten A. Hoffmann in Reichenberg.

[7] J. C. Bohn, Chronik von Reichenberg. Prag 1763.

Digitized by Google

von Hermann Hallwich[1] verrathen uns von Demantius durchaus nichts. Nur alte Urkunden haben wenigstens das Geschlecht der Demantii in Reichenberg nachzuweisen vermocht. So gab es 1639 daselbst einen Johann Demandt, der als Schreiber beim Rathe fungirte, und die Vermuthung liegt um des Vornamens willen nahe, daß dies der Vater unseres Christoph gewesen sei. Ein anderer, Adam Demantius, wird unterm 11. Nov. 1650 als Bürger angenommen, und ihn können wir uns möglichenfalls als den jüngern Bruder denken. Dazu kommt noch die Angabe, daß im Jahre 1650 die »*partes Demantii*« Inventarstück des Kirchenchores daselbst waren. Seitdem aber ist der Name in jener böhmischen Stadt verschollen.

Nur wenige Andeutungen aus der Jugendzeit Demants sind uns überliefert. Von frühester Kindheit an liebte er die Musik. Wenigstens meint er selber in der Vorrede zur *Trias precum vespertinarum* von 1602, daß er die Musik »*a puero*« betrieben. Und ein zweiter Bericht aus den Chroniken besagt, daß es damals nur eine kleine, sogenannte lateinische Schule in Reichenberg gegeben habe, die von 1651 ab in die Hände der Jesuiten kam. Diese bezeichneten der Grundobrigkeit die begabtesten Knaben, die dann nach Gitschin ins Jesuitenkollegium geschickt wurden.[2] Gewiß wird auch Demantius diese Lateinschule besucht haben, nie aber — als offenbar protestantisches Kind — unter katholische Hände gekommen sein. Ganz schlecht muß jene Bildungsanstalt nicht gewesen sein; denn steht Demant in seinem spätern Leben auch hinter manchem Lateiner bedeutend zurück, so hat er sich doch eine gute Kenntniß der Klassiker angeeignet, die er gar zu gerne verwerthet. So wird er den Cicero *ad Paetum de conversatione amicorum*, ferner den Martial, Ovid, Terenz, Horaz und den Varro bei Nonius Marcellus gelesen haben. Latein gehörte ja damals zum guten Tone, und in dem nicht zu weit entfernten Goldberg in Schlesien sprachen um diese Zeit selbst Knechte und Mägde lateinisch. Auch die Griechen blieben ihm nicht fremd; er kennt Hesiod und Homer, kann auch bei fürfallender Gelegenheit einige lateinische Hexameter eigenhändig zu wege bringen.[3]

Aber kaum erst mit dem jungen Geiste vertraut geworden, verlieren wir ihn auf eine ganze Reihe von Jahren aus dem Auge. Als gemachten Mann erblicken wir ihn wieder und zwar in Leipzig.

---

[1] H. Hallwich, Reichenberg und Umgebung. 1874.

[2] Vgl. A. Hoffmann, Geschichte der Haupt- und Mädchenschule in Reichenberg. Prag 1868.

[3] Vgl. die Vorrede zu den Triades Sioniae v. 1619, wo er sich gradezu mit diesen klassischen Studien brüstet.

Zu erschließen war dies schon mit ziemlicher Gewißheit aus seiner ersten, von meinem Vater neuentdeckten Gelegenheitskomposition vom Jahre 1594, da sie sich nur auf Leipziger Persönlichkeiten bezieht. Sie lautet:

EPITHALAMIVM Honori Nuptiarum, | *excellentissimi et claris*| *simi Dn. Andreae Goldbeckii, J. V. D.* | *quas contrahit,* | *cum pudicissima atqve honestissima foemina Anna, clarissimi atque excellentissimi ar-*'*tium et J. V. D. Christophori Reichij, apud Lipsienses quondam Syndici* | *vigilantissimi, relicta vidua, die Augusti 27.* | *Anno 1594.* | *Concinnatum à Christophoro Demantio,* | *Reichenbergensi Musico.* | *Lipsiae excudebat Zacharias Beruuald, Anno 1594.* (Arabeske um den Titel.)

(Originaldruck in Löbau. 5 Stb. C I; A: T I, II; B: C I fehlt. 2 Theile. Die Textesworte des 1. Theiles, offenbar von Demant selber verfaßt, lauten:

» Reichiadae subisse thoro Goldbeckius Annae
Dicitur auspiciis, maxime, Christe, tuis.
Cede Venus: procul ito tuo puer aliger artu
Hic etenim veri á nil face juris habes.« etc.

Ein schöner kanonisch gebauter Tonsatz von geschickter Hand läßt sich auf den ersten Blick erkennen; das Thema bringen vom Cantus herab alle Stimmen in leicht sich ergebender Folge, als drängten sie sich alle heran, das frohe Ereigniß allen mitzutheilen.[1]

Unzweifelhaft verbürgt uns aber den Leipziger Aufenthalt die zweite Gelegenheitsarbeit von ihm, die auch als halb unbekannt gelten darf:

EPITHALAMION | Auff den Hochzeitlichen Ehrentag | Deß Erbarn vnd Wohlgeach-|ten Herrn Johann Beyers Buchdruckers | vnd Händlers zu Leipzig | Vnd | der Ehrentugendſamen Jungfrawen Sabina, deß | Ehrnvehſten vnd weiſen Herrn Abraham Hechelmüllers, wey-|land Bürger vnd deß Rahts zu Zwickaw, hinder-|laſſenen Tochter. | Gehalten vnd celebrirt zu Kempnitz | den 28. Januarij | Im Jahr 1595. | Aus dem Hohenlied Salomonis, Mit fünff Stimmen Componirt und geſetzt, durch | Chriſtophorum Demant Musicum. | Tenor I. | Gedruckt zu Leipzig, durch Zachariam Berwaldt. |

(5 Stb. in quer 4° à 2 Bll. Liegnitzer Ritterakademie, vgl. Pfudel Nr. 67.)

Passend wählte der Verfasser den Text aus dem Hohenliede: »Steh auf meine Freundin.« Wenn auch die Hochzeit in Chemnitz abgehalten wurde, so hatte doch der Vermählte Johann Beyer sein Heim in Leipzig, und sicher war Demant hier mit ihm in Berührung

[1] Ähnlich angelegt wie Nr. 4 der Lieder von 1595.

Digitized by Google

getreten. Wurde das Stück aber selbst nicht in des Bräutigams Officin gedruckt, sondern wieder bei Zach. Berwaldt, so lag das vielleicht darin, daß jener sich auf Notendruck nicht einließ.

Nicht weniger deutlich spricht für ein längeres Verweilen des Künstlers in Leipzig, während der Jahre 1594/95 die dritte derartige Gelegenheitsarbeit, ich meine das

ΜΕΛΟΣ ΕΥΦΗΜΗΤΙΚΟΝ | Nouis honoribus | GENERE, PIETATE, ERVDI- | tione, omnique virtutum laude ornatissimi Iuuenis NICOLAI | FRITSCHII MISNENSIS, cui in | Virtutis meritum | Doctrinae praemium | Summus in Philosophia gradus in inclyta ac celeberrima, | quae est in Philyris[1] *Hermundurorum, Academia solenni | renunciatione decernebatur: | Faustae acclamationis et officiosae promptitudinis ergò decantatum | à | CHRISTOPHORO DEMANTIO | Reichenbergensi, Musico. | TENOR I. | GORLICII Haeredes Ambrosii Fritschii imprimebant. An. M. D. XCV. |*

(6 Stb. à 2 Bll. in klein quer 4° und hübscher Umrahmung. C. I, II: A; T. I, II; B., Exempl. Liegnitz, Ritterakademie, vgl. Pfudel Nr. 67. — Bohn-Breslau. Sehr selten.)

Der Vater des Glücklichen, wieder ein Buchhändler, druckte gern das Ehrencarmen auf seinen Sohn, den Demantius in Leipzig kennen gelernt haben mochte. Auch hier rühren Ton und Text von Demantius her:

Fritschii laurigerae non ultima gloria gentis,
Salveto, generis lausque decusque tui. 8 Verse.

Es fällt das Lied um 2 Tage später als das vorige, da am 30. Januar 1595 jener Nicolaus Fritsche aus Meißen das Magisterium erlangte, nachdem er im Sommerhalbjahr 1582 als »*non juratus*« immatrikulirt und 1593 Baccalaureus geworden war.[2]

Bezeugen diese Arbeiten nicht mehr als den angehenden Künstler, so erhebt sich seine nächste Veröffentlichung doch schon weit über das gewöhnliche Maß gelegentlicher Durchschnittsfähigkeit und beweist uns nun auch ausdrücklich, daß Demant in Leipzig gelebt hat; er datirt selbst hinter der Einleitung mit den Worten: »Leiptzig den 10. Juni im 1595. Jahr.« Das waren seine „Neue Teutſche Weltliche Lieder, | mit fünff Stimmen, welche nicht allein zu ſingen, | Sondern auch auff allerley Inſtrumenten zuge-|brauchen, gantz lieblich | Componiert, vnd in Truck gegeben | durch | Christophorum Demantium Reichenberg. Musicum | CANTVS. | Gedruckt zu Nürnberg durch Pau-

[1] Lindenstadt = Leipzig.

[2] Auszug aus der Leipziger Matrikel und aus der auf der Leipziger Stadtbibliothek befindlichen Abschrift.

lum Kauffmann. | Jn verlegung Andree Wolcken, Buchhändlers zu Preßlau. | M. D. XCV. | «

(5 Stb. C I, II; A. T. B. Exempl. Liegnitz, Ritterakademie: Göttingen; British Museum; Berlin: A. T. V. Auf der letzten Seite der Index über die 27 Lieder.) —

Auch hier zeichnet sich der Verfasser wieder als »*Reichenberg. Musicus*«, ein Beweis, daß er eine öffentliche Stellung noch nicht bekleidete. Doch scheint er Verbindungen mit der Leipziger Thomasschule gepflogen zu haben, so daß der dortige Konrektor Fabian Hippius dem Werke ein lateinisches Epigramm mitgab. Den Verlag hatte diesmal Andreas Wolcke übernommen, dem der Komponist schon einen Abzug seines *Melos euphemeticon* überreicht hatte, den jener aber nach Liegnitz weiterverschenkte zufolge einer Notiz in der dortigen Baßstimme: »*Accepi ab Andrea Wolck. 11. Aug. Ao. 1595.*« Gewidmet war das Liederbuch aber keinem Geringeren als dem »Durchleuchtigen Hochgeborenen Fürsten und Herren Johansen Hertzogen zu Sachsen, Landgrafen ... seinem gnädigen Fürsten und Herrn.« Kühn trat er heraus. Unter allen freien Künsten sei fast keine, welche beides, in heiliger göttlicher Schrift und unter ehrliebenden Leuten ein größer Lob hat, als die von Gott gegebene Musica. »Wie wir denn solches an E. F. G. ein löblich Exempel haben, welche neben andern freyen Künsten, die in ihren fürstenthumb und Landen mit allem Fleiß und großen Unkosten getrieben und befördert werden... Welches mich denn bewogen, diese meine geringschätzige Arbeit in der Musica und *primitias* derselben E. F. G. zu nuncupiren.«

Deutsche Lieder nennt er sie, die er 27 an der Zahl darbot. Manche sind ganz klein, kaum 20 Takte lang (Nr. 5). Aber doch spricht sich in den meisten der Charakter Demant's schon untrüglich nach allen Seiten hin aus: schöne Kontrapunktik und feiner Wohlklang, wie es die gute Schule des 16. Jahrhunderts erheischte, bekunden die Lieder »Ach daß ich doch beschreiben kundt den großen Schmertz, der mir zur Stund aus großer Lieb entstanden ist« (No. 1), oder »Ein süßer Traum mich tut in Nachtesruh umfangen« (Nr. 13). Aber auch was später bei ihm zur Manier wird, der Wechsel des Rhythmus in allen, wie in den Stimmen untereinander tritt hier schon, wenngleich bescheiden hervor. Freilich mit Liedern nach älterem Begriffe haben sie wenig gemein. Dazu würde die Benutzung einer vorhandenen Gesangsweise gehören oder wenigstens ein Melodiekörper, der sich rein und unverfälscht in einer Stimme — am liebsten im Tenor — durchzieht. Nichts von alledem bei Demant, der alle auf freier Erfindung aufbaut und mit kleinen Motiven und

Nachahmungen versetzt, die oft ein stark akkordisches Gepräge an sich tragen. — Die Sammlung giebt noch nach zwei weiteren Seiten manche neuen Ergebnisse. Zuerst dürfen wir hier die Texte der Lieder nicht, wie später alle auf Rechnung Demant's setzen, da sich mehrere unter den Liedern des Scandellus von 1578 wiederfinden (Nr. 3 = Scand. 15: Mit Lieb bin ich umfangen; Nr. 7 = Scand. 4: Ach herzigs Herz). Eine andere Quelle lieferte Regnart in seinen Tricinien von 1584, aus denen Nr. 12: »Du hast dich gegen mir« (= Reg. Gesammtausg. v. 1611 Nr. 45), ferner Nr. 13 »Ein süßer Traum mich tut« (= Reg. No. 50), No. 16 »Für alle andern Jungfräulein« (= Reg. 59) entlehnt sind. Andre vielleicht noch anderswoher. Die Benutzung Regnart's erstreckt sich sogar auf die Melodien, sodaß wir einige Lieder (Nr. 5 Mein hertz und gmüth ist gar in lieb = Regn. 54; Nr. 6 Ein andres will ich wagen = Regn. 53) bis in Einzelheiten zurückverfolgen können. Nur führt Demant die gegebenen Gedanken Regnarts stellenweise breiter aus oder kürzt oder ändert manches nach Belieben. Ein Vergleich ist zu lehrreich, als daß er nicht vor Augen geführt werden sollte, weil er uns einmal die Werkstatt des Künstlers zeigt, anderntheils uns die Ungebundenheit der alten Künstler, mit fremdem Gut nach freiem Ermessen zu schalten und zu walten, aufs neue schlagend bestätigt.[1]

Dazu kommt eine zweite Wahrnehmung. Die kleine Sammlung ist nach altem Grundsatz zusammengestellt, wie es früher im Anfang des 16. Jahrhunderts bis ca. 1595 fast durchweg Brauch war, nämlich nach Tonarten. Diesen Grundsatz beobachten z. B. die *Symphoniae jucundae* (Rhaw 1538) *quatuor vocum juxta ordinem tonorum dispositae* oder die 29 Tonsätze auf das hohe Lied Salomonis von Palestrina oder das *Novum et insigne opus musicum* von Homerus Herpol v. 1565 mit seinen 54 Tonsätzen, dieses sogar genau nach Glarean's Lehre im Dodecachordon, schließlich nicht zu vergessen Ott's Liederbuch von 1544. Den Glarean kannte Demant, wir werden später darauf zurückkommen; er folgt ihm. So stehen unter den Liedern Nr. 1—3 in dorischer Tonart (ohne *b* rotundum), Nr. 4—6 in dorisch versetzt (*g* mit *b* rotundum), Nr. 7—15 in *G* mixolydisch, Nr. 16—19 in *A* aeolisch, Nr. 20 in *F* (versetzt ionisch mit *b* rotundum) und endlich Nr. 21—26 in *C* ionisch. Nr. 27 scheint deshalb eine nachträglich eingeschobene Nummer zu sein, da ihre nach *F* mit *b* transponirte ionische Tonart sie eigentlich vor oder nach Nr. 20 hätte einreihen müssen. Doch übt dies auf das sonst durchgeführte Gesetz keinen Einfluß. Im übrigen werden die verschiedenen Modi oder Tonarten nicht durchaus rein behandelt, verschiedentliche Aus-

[1] Siehe Musikbeilage 1a und 1b.

weichungen und leiterfremde Dreiklänge nicht selten berührt, die mit der Grundtonart erst in 2. oder 3. Linie verwandt sind. Wir müssen dabei in Erwägung ziehen, daß wir uns um 1595 in einer Zeit befinden, die immer mehr dem alten Tonsystem sich entfremdet. Wir gewahren daher oft ein förmliches Schaukelsystem zwischen kleiner und großer Terz (also zwischen Dur und Moll), wo selbst dem geübtesten Kenner alter Tonarten die Wahl schwer fallen dürfte. Demant offenbart sich in jeder Weise mit dieser kleinen Sammlung als rechtes Kind seiner Zeit, ja wir wissen auch genauer, wessen Fußstapfen er außer dem obengenannten Regnart nachtrat. Nicht ohne kluge Berechnung hatte er grade diese Lieder an den Verlagsbuchhändler Andreas Wolcke in Breslau gegeben, dessen Vorliebe für gangbare neue deutsche Liedlein er kannte. Wolcke verlegte schon seit langen Jahren die gefälligen Sachen eines in Breslau weilenden Komponisten mit großem Glück, eines gewissen fleißigen Havelbergers, Namens Gregor Lange[1]. Er war seit 1574 Kantor in Frankfurt a. d. Oder, dann hielt er sich von 1584 als Musikus oder Rathspensionär in Breslau auf und komponirte viel. Er war sehr arm und nur reiche Leute wie Anton Zehenteuer und Andreas Wolcke hielten ihn auf Oberwasser. Schließlich ereilte ihn noch das Unglück, daß er kontrakt an Händen und Füßen seine Stellung quittiren mußte und elend am 1. Mai 1587 starb. 4—10stimmige Motetten und Cantiones rühren von ihm her, am besten aber gingen seine neuen deutschen Lieder »mit dreien Stimmen«, welche nicht allein lieblich zu singen, sondern auch auff allerley Instrumenten zu gebrauchen waren und die er 1584—86 zum ersten Male herausgab in Wolckens Verlag. Lange's Abscheiden benutzte Demant, dem liederbedürftigen Verleger seine Erzeugnisse unterzubreiten. Dies glückte. Die Anlehnung beginnt schon auf dem Titel, beides waren Neue deutsche Lieder, beide nicht allein lieblich zu singen, sondern auch auf allerlei Instrumenten zu gebrauchen, und der einzige Unterschied war, daß Lange für 3 Stimmen, Demant für 5 Stimmen setzte. So deckte sich das neue Unternehmen hinter dem Namen eines beliebten Künstlers, gute Freundschaft verband sicherlich infolgedeß Verleger und Autor, und ich bin überzeugt, daß die spätere 2. unveränderte Auflage der Lange'schen Tricinien von 1597—98 durch die Hände Demant's gegangen ist. Wir begegnen der Lange-Demant'schen Kompagniearbeit noch einmal.

[1] Vgl. über ihn Allg. deutsche Biogr. Bd. 17; Fétis giebt nichts neues. Besonders Pfudel: Liegn. Katalog. Seine Handschriften siehe in Bohn: Handschriften.

Daß auch von anderer Seite gleich bemerkt wurde, wie Demant den Lange sich zum Vorbild genommen, können wir schließen aus dem lateinischen Epigramm des *Andreas Weckerus Heilpronnensis*, welches auf S. 5 der Demant'schen Lieder gleich mit abgedruckt war. Da heißt es:

Orlandus valuit permultum cantibus olim,
Langius et Lechner non valuere minus.

Wie würde er grade diese aus der Menge herausgegriffen haben, wenn er nicht wußte, daß Demant sich bewußt an des Orlandus »Newe Teutsche Liedlein mit 5 Stimmen, 1569«, an Lechner's Lieder von 1582 und an Lange angeschlossen habe?

Für die enge Beziehung zwischen Demant und Wolcke zeugt auch die folgende Veröffentlichung aus dem Jahre 1596: »Der Spruch Joel, cap. II vers. XII. | In welchem der Prophet alle Chris|ten zur waren buße vermanet, Sampt angehengtem Christ-|lichen Gebet, jetziger zeit, in der fürstehenden gefahr, wegen des Türcken, nutzlich zu beten, und zu singen. | Und | Dem Ehrnvesten, und Wolgeachten Herrn | Andreas Wolkken, der Music, und aller freyen Künsten be|sonder Liebhaber, Befürderer und Patron, zu Ehren Mit | fünff Stimmen componirt, und dedicirt | Durch | Christophorum Demantium Reichenberg. Siles. | Tenor | Gedruckt zu Nürmberg, durch Paulum Kauffmann. | MDXCVI.« (6 Stb. C. I, A. T. B. V. VI. Nur der Tenor hat diesen Titel. Exempl.: Freiberg, Gymn. Bibl.; Königsberg. Univers. Bibl. 13763 [14]. Fétis führt das Werk nicht auf.)[1]

Mittlerweile hatte sich der Ruhm des Demant ziemlich gefestigt, als an ihn der Ruf gelangte, in Zittau das Kantoramt zu übernehmen. Er nahm ihn an und ward »anno 1597 zum Cantorat bestellet« und verblieb volle 7 Jahre in dieser Stadt der Lausitz.[2]

Hier sahen die Schulverhältnisse recht eigenartig aus und nicht sonderlich erfreulich. Der Vorgänger in der Kantorei hieß Tobias Kindler, der von 1573 an den Dienst versah, aber 1596 dimittirt werden mußte und nach Marienwerder in Preußen zog, um seinen chemischen Lieblingsstudien obzuliegen. Aber die Wirren kamen noch mehr von den Häuptern der Schule her. 1589 hatte Leonhard Ezlerus die Vokation zum Rektorat erhalten, konnte sich jedoch mit dem Konrektor Michael Just nicht vertragen, und da auch nachher die Streitigkeiten unter den Kollegen und dem Ministerium nicht nachließen, so mußten sowohl der Rektor als auch der Konrektor ihre

[1] Vgl. Freiberger Musikal. Katalog, S. 1.

[2] Irrthümlich wird 1596 von Fétis und Dommer (Allg. d. Biogr.) angegeben. Carpzov (Zittauer Chronik) giebt ausdrücklich 1597 an; Ludovici (Schulhistorie sagt: »7 Jahre zuvor«, die von 1604 abgezogen 1597 ergeben.

Dienste niederlegen und der erstere nahm grade in dem Jahre, wo Demantius antrat, das Pfarramt zu Hirschfelde an. Sein Nachfolger, also der Rektor, mit dem Demant zunächst zu thun hatte, war Martin Hammer, unter dem theils erneute oftmalige Veränderungen im Kollegium eintraten, theils die Zänkereien fortdauerten. Da kam in diese menschlichen Nergeleien die große Pest von 1599 hinein, die nicht nur einen Theil der Schüler zerstreute und ihrer viele ergriff, sondern auch am 4. September den Rektor Hammer, den Konrektor Pelicanus und den Primarius Vogel hinwegraffte. Vollauf mag da der Singechor beschäftigt gewesen sein, der trotz der großen Seuche die Obliegenheit behielt, bei Begräbnissen zugegen zu sein, nur mit der Vergünstigung, daß die Schüler sich an den Kirchhöfen zu versammeln und Grablieder zu singen brauchten[1]. 1600 ward Samuel Junius Rektor, der schon nach 2 Jahren in seine Heimath Schwibus zurückkehrte, um am 29. April 1602 dem Rektor Melchior Gerlach Platz zu machen, dem nun die Schule ihren erneuten Aufschwung verdankte. Sie war niedergegangen, und eine der ersten Neuerungen, die Gerlach vornahm, bestand darin, daß er den »*Chorum musicum* auf andern Fuß setzte« und als ein treuer Vater für das Unterkommen armer Scholaren sorgte.

In der Zeit solcher Schwankungen, unter dem Wechsel dreier Rektoren fühlte sich ein energischer Mann, wie Demant unzweifelhaft aufzufassen ist, nicht wohl und sehnte sich von Anfang an fort. Wenn er doch so lange blieb, so lag das darin, daß es nicht gleich eine bessere Stelle gab, und daß ihm die Schulwirren Spielraum genug ließen, nach Gutdünken seine Stelle zu versehen. Niemand kontrollirte ihn, niemand zügelte seinen Eigensinn. Sein etwas obenhin erfülltes Amt gewährte ihm genügende Zeit, seine Kompositionstalente weiter auszubilden. Und die hat er tüchtig dort auszunützen angefangen. Sein Spruch Joel hatte ihm durch das angehängte Gebet die Anregung gegeben, dies Thema weiter zu einem Schlachtenbild auszuspinnen. Den äußern Anlaß gab ihm die Wiedernahme der Festung Raab[2] aus den Händen der Türken durch den ruhmreichen Ueberfall unter Schwarzenberg und Palffy am 20. März 1598. »Fürneme und der Music nicht unverstendige Leute riethen ihm, ein fröhlich feldgeschrey zuzurichten und die mannlichen Thaten, so das christliche Kriegsvolk wider die Erbfeinde bisanher in Hungarn sieghafft erhalten, zu preisen.« Da sich auch die Zittauer am Türken-

[1] Vgl. Kaemmel, Neues Laus. Magazin. Bd. 49. S. 295 fg.

[2] Sie wurde auch Anlaß zu folgendem Lied Hans Webers, hs. in Dresden M. 6, Bl. 246: »Ein newes Lied wie Raab wiedergewonnen ist worden. Im Thon wie man den Störtzenbecher singt. 1598.«

Digitized by Google

krieg betheiligt hatten[1], so entschloß sich Demant, in den Jubel, mit dem man überall durch Tedeum und Freudengeschosse die Luft erfüllt hatte, ein Viktorienlied einzumischen als einen Beweis seiner kampfuntüchtigen Hand, die »kein Kraut noch lot«, nur die diapasonische *Voces* zu solchem Hungarischen Kriegswesen zu kontribuiren wußte. Am Neujahrstag 1600 konnte das Werk den Rathsherren der Stadt Breslau als Geschenk aus »der koniglichen Zittau in Oberlaußnitz« dargeboten werden unter dem volltönenden Titel:

TYMPANVM MILITARE, |

Vngeriſche Heerdrummel vnd Feld-|geſchrey, neben andern auch Vngeriſchen Schlachten | vnd Victorien Liedern, | An alle Ritterliche Helden vnd Kriegsleute der gantzen Deut-|ſchen Nation auch anderer Völcker wider den Erbfeind vnſers Chriſtlichen Namens | den Türcken wie ſolche mit Menſchlicher ſtimme neben allerhand Inſtrumenten vnd Seitenſpie-|len können Musiciret vnd geſungen werden mit beſonderm fleiß in ſechs | Stimmen artlich geſetzt vnd Componiret, | Durch | Christophorum Demantium Musicum. | TENOR I. | Gedruckt zu Nürmberg durch Katharina | Dieterichin Im Jar Chriſti. CIↃDC. |

(6 Stb. in kl. querquart. Exempl. in Breslau-Stadtbibliothek: bei Bohn.)

Eine Apostrophe an die Macht der Musik — ähnlich wie die Aufforderung in der Passionsmusik — leitet das Ganze ein:

Nun edle Musik hochgeehrt
Bisher viel Freuden hast gemehrt,
Mit Harpfen und mit Lautenklang,
Mit allerley lieblichem Gesang
Mit Tanzen, Springen, Musiciren
Mit kurzweiligem Jubiliren.
Wol her, ihr Helden unverzagt!
Hört, was man jetzund neues sagt:
Man will noch nicht in Ungerland
Ablassen von dem Kriegesstand.
Gar steiff, gar steiff
Wider des feinds anläuff.
Wolher, ihr Ritter edler Art,
Macht euch geschwind jetzt auf die Fahrt.
Trap, Trap, Trippe, Trap
Trarararara.
Der Feind zeucht auf uns mit Gewalt
Wette, Wette, wau
Wirrerum, Trara,
Lerm, Lerm, allarm.
Wol her, welsche Geschwindigkeit,
Ir fränkischen Reuter euren Mut
Zu deutschen Helden setzen thut.

Heran ihr Ritter aus Behmen, Schlesien, voran. Schon sausen die Kugeln, doch ohne Schonung weiter (I, 1. 2). Das Feldgeschrei des christlichen Kriegsvolkes hebt an. Da naht der Feind. »Schont Niemand, schlagt mit Freuden drein, Schlagt all zu tot, als wären's Schwein« (II, I. 2). Die siebenbürgische Heerpauke rückt vor, Schüsse regnet's; »doch wer das Feld behalten will, der Kampflust muß er brauchen viel« (III, 1. 2). Endlich ist der Sieg erkämpft. Victoria! Aus aller Munde bricht es:

[1] Peschek, Gesch. von Zittau. II. 546.

Digitized by Google

»O Jesu Christe, dein Gewalt
Preisen wir all so mannigfalt,
Wo du den Preis nicht geben wilt,
So ist verloren Spieß und Schilt.«

Damit endet die bewegte Scene voll tonmalerischer Wirkungen; treulich werden die Schüsse, wird das Rasseln angedeutet und jede der 6 Stimmen hat ihr bißchen Lärm zu machen. Aber auch für die klassisch Gebildeten wurde zum Schluß das ganze Gemälde in kürzerer Form mit lateinischem, hexametrischem Texte als »*Praelium Ungaricum*« abgeschlossen. Hier geht die Lautspielerei in Wort und Weise so weit, daß man fast lächeln muß, wenn es heißt:

»*Et post puff, puff, puff clamabitis undique undique*
Juch, juch, juch trarrara, trarara juch, juch trararara.«

Gleichwohl entsprang das ganze einem glücklichen Gusse. Es schlug daher auch durch, wie ihrer Zeit die Schlacht von Pavia (1525—44)[1] von Matthias Hermann Verrecorensis und Jannequins ‚Battaglia' 1515.[1] Schon durch die Klangfülle zwang Demant den Hörer, da die 6 Stimmen meist zusammensingen und nur an einer Stelle (I, 2) Alt und Tenor die Führung übernehmen. Dazu noch eines. Der Diskant setzt gleich mit einem Motiv ein, das nicht ohne Bedeutung ist, da es in allen Schlachtengemälden wiederkehrt. Es sieht so aus:

Sehr ähnlich auch bei Matth. Hermann in der Form. *c d e f g a g* und bei Jannequin: *f g a b c d c*. Es liegt bei Demant dann später im Baß und erst am Schluß wieder im Diskant I in Verbindung mit einer kleinen Einleitungsfigur:

Ja, der ganze Schluß baut sich unverkennbar über dem Motive auf:

Und wer ahnte das wohl: hierin liegt eine Zeile des weltlichen Liedes: »Tandernaken«[2] versteckt. Im übrigen sind die Farben aber dick aufgetragen, um es zu einem wirklichen Effektstück zu machen,

[1] Vgl. O. Kade, Lemaistre.
[2] Vgl. Boehme, altd. Liederbuch S. 393.

Digitized by Google

was namentlich an den falsobordonartig gehaltenen, auf einem Dreiklang formulirten Stellen sichtbar wird. Den Baß jagt er vom *F* bis zum $\bar{g}$ in schnellsten Achteln hinauf. Dazu noch gewaltige harmonische Härten, wie z. B. S. 41 System 2, wo auf einen vollen *C*-durakkord unmittelbar ein ebensolcher in *Es*-dur draufplatzt mit dem chromatischen Fortgange im Diskant *e—es*. Nur das choralmäßige Gebet: »O Christe du sollt sein geehrt« hebt sich in dem Stimmengewirr ruhiger heraus. Man sollte eben den rauhen Tritt des Krieges hören. Noch manchmal schlägt Demant den gleichen Ton an, wie in einem spätern Liede[1]: »Ein harter Streit sich jetzt begeben thut«. —

Inzwischen lagen andre Kompositionen schon geraume Zeit fertig da: »etliche allerhandt lustige und artige Tänze quatuor vocum gefertiget«. Doch hielt er sie privatim und ungedruckt zurück in Erwägung, daß jetziger Zeit zu sehr üblich sei, die Tänze, den Galliarden gleich, mit 5 Stimmen zu gebrauchen. Andrerseits fürchtete er von Kunstkennern getadelt zu werden als Nachahmer. Aber die Freunde drängten ihn, er solle die Sachen in offenen Druck ausgehen lassen. Die Zeit war günstig für derart Erzeugnisse. Vergnügen stand auf der Tagesordnung, Fröhlichkeit suchte man, gleichsam als ob man eines Gegengewichtes gegen die Trübseligkeiten der Zeitläufte bedurft hätte. So beeiferte man sich der Tanzmusik, und schon um 1553 brachte ein Anonymus mit sonderm Fleiß liebliche Stücklein und ausländische Tänze zu wege[2]. Das steigerte sich, und für die Galliarde zu 5 Stimmen schwärmte man. Endlich entrichtete auch Demantius der Zeitströmung seinen Zoll frohen Muthes, sein in der Musik bisher ziemlich geübtes *ingenium* auch in dieser leichtgeschürzten Musikgattung zu versuchen. Zuvor aber mußte er den schon fertigen polnischen Tänzen eiligst die Quinta Vox hinzufügen, die nach Gelegenheit dazugenommen oder ausgelassen werden konnte. Auch noch ein paar Galliarden legte er drauf, die von vornherein auf 5 Stimmen liefen. Nach einigen Patronen wurde gesucht, diese in der Person der Herren Nicolaus und Joachim Spanousky,[3] Gebrüder von Lysaw auf Pazoff gefunden, am 18. Februar 1601 war das Werk beendet und ging hinaus:

Sieben vnd ſiebentzig | Newe außerleſene, Liebli-|che, Zierliche, Polniſcher vnd Teutſcher Art | Täntze, mit und ohne Texten, zu 4. vnd 5. Stimmen, Neben an-|dern künſtlichen Galliarden, mit fünff Stimmen, welche zuvor | im

[1] *Fascic. Chorod.* 1613. Nr. 44.

[2] Vgl. Bohn, Katalog S. 352.

[3] Vgl. Kneschke, deutsches Adelslexikon s. v.: »Böhmischer Freiherrnstand«, hatte auch Lublinitz an sich gebracht.

Druck nicht zufinden, zu Menschlicher Stimme | vnd allerley Instrumenten accommodiret | Vnt | Allen der Edlen Musica liebhabern zu gefallen | vnd zu Christlicher fröligkeit gesetzt, vnd in öffentlichen | Druck publiciret. | Durch | Christophorum Demantium Musicum. | BASIS | Gedruckt zu Nürmberg bey Katharina | Dieterichin, In verlegung Conrad Baurn | Buchhendlers, Im Jar Christi. | CIↃIↃCI. |

(Komplet in Hamburg Stadtbibl. Realkatal. N. D. VI. Nr. 431. Sammelband. — Baßstimme auf der Berl. kgl. Bibl. Z. 325.)

Das ganze war so eingerichtet, daß zuerst 23 polnische und deutsche Tänze einleiteten, darauf 34 Tänze ohne Text einsetzten (24—57), »die so sie gebrauchen selbst zu observiren wissen«. Dann begegnete man in der Sammlung 10 Galliarden (58—67), und den Schluß bildeten 10 ebensolche ohne Texte (68—77), die »ein jeder verstendiger Musicus nach dem *decoro* eines langsamen Tactes wol zu gebrauchen wissen wird«.

Es bietet sich hier die Gelegenheit wie von selbst, über die Texte zu den Tonschöpfungen ein weniges zu sagen. Aus diesen Gedichten wird es zur Gewißheit, daß Demant selbst der Dichter war. Ungebräuchlich galt es nicht, selber sich die Worte zu schaffen: Ein Hasler, ein Jeep verfertigten sich die Gedichte auch selbst. Die Dichterschaft Demants ergiebt sich aus einer gewissen Gleichmäßigkeit des Ausdruckes nicht bloß hier in den 77 Tänzen, sondern in den ferneren Texten zu seinen Liedern, die sich kaum erzielen ließ, wenn er die Texte von verschiedenen Dichtern einsammelte; und einen *einzigen* Verfertiger für sich hat er nachweislich nicht gehabt. Nicht nur einige Redewendungen wiederholen sich mehrfach.[1]

Ein einheitlicher Dichter verräth sich auch noch durch ein anderes Merkmal. Er liebt nämlich in seinen deutschen Liedern den Gebrauch der *Akrosticha*, die man bislang an *ihm* noch gar nicht bemerkt hat. Weibliche Namen sind es, die er auf die Art in seine Gedichte hineingeheimnißt hat. Die Nummer 14 der Tänze zeigt eine Sara:

Säuberlich zart,
Lieblich und fein
Ein freuelein
Hat mich verwundet hart.

Nr. 17 ergiebt eine Helena.[2]

Holdseliges Bildlein
Was gedenkt dein Herzelein.

[1] z. B. »du bist mein schilt«. Tänze Nr. 51 = *fascic. Chorod*: meins herzens ein schilt.

[2] Ein Helenalied auch in Nr. 14 der *convivia delic.* 1608.

Digitized by Google

Nr. 14 eine »Ihda«, Nr. 18 eine »Salo(me)«, Nr. 61 eine »Agad«. Nr. 64 eine »Katharina«,[1] Nr. 65 eine »Atha(lia)«. Eine Regina feiert er schon einmal ohne Akrostichon in dem schönen 11. Lied:

1. Kein größer Lieb auf Erd
Glaub ich gefunden werd
Als wenn der, so sich übet
In lieb, auch wird geliebet
Solch Lieb die allerbest,
Wo sie sich finden läßt.

2. Drum bit ich jetzt dich:
Lieb gleicher g'stalt mich:
Laß dich gar nicht reuen.
Schau an meine Treuen,
Zu dienen dir bereit
In Lieb und Stetigkeit.

3. Regina, dir allein
Mein leib soll eigen sein
Auch daß du auch desgleichen
Von mir nicht tetest weichen,
Das wär ein feiner Fund
Davon ich würd gesund.

4. Mehr, glaub mir, lieb ich dich,
Als der Frühling, merk mich,
Die Blümlein zart und schone.
Du bist mein Schatz und krone,
Mein Leb'n in Händen dein,
All Trost und Hoffnung mein.

Eine akrostichische Regina hatte er schon in Nr. 25 seiner Lieder (1595): Rath zu trauts Jungfräulein. Schließlich habe ich noch eine »Maria« ebenfalls in den Liedern von 1595 unter Nr. 3 aufgefunden: »Mit Lieb bin ich entzücket sehr.« Ein solches Kunstmittel so häufig und so einheitlich angewandt, verräth eine Hand. Aber noch mehr. Ganz besonders scheint dem Dichter eine »Anna« ans Herz gewachsen gewesen zu sein: er feiert sie durch Akrosticha im 22. Lied der 77 Tänze:

Ach Jungfrau klug von Sinnen

und noch eingehender in dem Gedicht Nr. 58 ibid.

Annalein, höchster Schatz auf Erden
Nach dir tut sich mein Herz g'berden
Ach wie du willt
Herzigs bild
Freundlich und mild
Wie dir's gefällt:
Du bist mein schilt.

Es ist dies offenbar dieselbe Anna, die er noch ausführlicher besungen hat im Akrostichon unter Nr. 17 eines spätern Werkes,[2] wo es heißt:

---

[1] Anfänge der Strophen

Kans möglich sein
Thar ich auf sagn
Richt dich ja nicht
Nachmals beschließ.

[2] *Fascic. Chorod.* 1613. Nr. 17.

1. Ach mein höchster Augentrost
Und liebster Schatz allein
Wo du mich nit bald erlost
Aus dieser Liebespein
Ist's geschehn Und gar versehn
Das glaub, du Schönste mein.
Wiltu mir nicht Hilfe thun
In Nöthen muß ich gar vergehn.

2. Nacht und Tag mich krenken thut
Die große Schönheit dein
Deine Wenglein rosenroth
Bringen mir große Pein.
Deine Haar Wie golt so klar
Deine Händ wie schneeweißgar
Dein schwarzbraun Äugelein
Thun leuchten wie der Sonnenschein.

3. Nu[1] könnt ich nicht fröhlich sein,
Meins Herzens höchste Lust,
Wenn mein Turteltäubelein
Du mir nur gibst den Trost
Daß du fein, Wollst stettig sein
Meins Herzensrosengärtelein
Dich auch wollst in Gebühr
Zu Treuen untergeben mir.

4. Also wolln wir Fried und Ruh
Behalten allezeit
Unser Leben bringen zu
In höchster Lust und Freud
Glaub du mir, Mein höchste Zier
Beweise deine Treu an mir
Mach mich zartes Liebelein
Bald los von dieser schweren Pein.

Er nennt sie seine »**ade**liche Zier«, adelichs Mägdelein; bald ruft er ihr zu: **Ade** gute Nacht oder preist ihre **ade**lich geberd, ihr **ade**lichs Anblicken. Möglich darum, daß sie von Adel war, oder daß sich hinter dem Worte »Adelich«, dessen erste drei Buchstaben stets gesperrt gedruckt sind, eine Anspielung auf Anna **De**mantius verbirgt. Für sie schwärmt der junge Mann: und des Demantius erste Frau hieß Anna. Werden wir nun irre gehen, wenn wir glauben, der Dichter, der seine Liebste und spätere Gattin »Anna« verherrlichte und mit ganz gleichen Darstellungsmitteln, mit der gleichartigen, schlesisch anklingenden Sprache[2] auch seine andern Liebeleien verewigt hat und in allen Gedichten der spätern Zeit einen unverkennbaren gleichen Tenor bewahrt: der sei Demantius selber? Durch diese gewiß erlaubte Folgerung gewinnt Demant allerdings plötzlich ein anderes Licht: er steht mit einem Male als fruchtbarer Liederdichter vor uns und rückt in eine Linie mit seinem Altersgenossen Valentin Hausmann, der auch die Texte zu seinen polnischen Tänzen (1602) sich verfertigte, der um dieselbe Zeit auch neue liebliche Lieder herausgab mit neuen deutschen Texten, deren jeder »einen besonderen Namen in den Anfangsbuchstaben anzeigte«. (1595. 1602.) Er muß als ein Vorläufer der Dichter angesehen werden, die zur ersten schlesischen Schule gehören. Seine Texte muthen durchaus nicht trockener an, als viele von seinem berühmten Landsmann Martin Opitz oder von den Dichtern des Königsberger Kreises, folgen aber in Bezug auf Metrik dem rein quantitirenden Gesetz. Man höre einige Proben:

[1] Im Original steht so. Doch ist dies vielfach verderbt.
[2] Wie bdenkt, gstalt, gberd.

Ach Lieb, ich muß jetzt scheiden
Wie ist das mir ein pein;
Soll ich dich nun gantz meiden
Und solch Unglücke leiden?
Kost mir das Leben mein.[1]

Oder:

Freu dich nun, mein Hertzelein,
Der Sommer, der bricht an,
Weiche alle Traurigkeit
Und kehr wieder Fröhlichkeit
Dir ohn Unterlân.[2]

An Fleming erinnert das Lied:

Ein treues Herz ist ehrenwerth,
Ein teurer Schatz auf Erden,
Wem solches Gott der Herr beschert,
Nichts beßres mag ihm werden.[3]

Nicht ohne Empfindung ist das folgende:

Venus hat mich verwundt
Tief in meines Herzensgrund,
Ach komb, schöns Lieb, mit Eilen
Und thu mich wieder heilen,
Komb doch, schöns Lieb, zur Stund.

Ich stehe oder geh,
So ist mir allzeit weh.
Weil ich dich so muß meiden
Und von dir sein gescheiden,
Ach, schöns Lieb, ich vergeh.

Flott wie seine Texte hüpfen auch die Melodien einher, gar lustig klingen die Tanzweisen. Dies heitere Element wird noch öfter erhöht durch kontrapunktische Schäkereien, durch kurze Nachahmungen in rascher Aufeinanderfolge. Dazu wirkt noch ein Kunstmittel besonders frisch und belebend, das Demant mit Vorliebe übt: das ist die Kanonform in der Oktave *post unum tempus* resp. in der Quarte) zwischen Diskant und Baß bei fortlaufend 6stimmigem Satze. Und zwar wechselt er damit in den einzelnen Abtheilungen gern mit der Folge, so daß, wenn im 1. Theile der Diskant die Führerschaft überkommen hat, im 2. Theile der Baß sie erhält. Ein Beispiel möge genügen: Nr. 58.[4] Reizend klingt auch Nr. 17, das Helenalied, an dem recht deutlich der Terzenkultus in's Auge fällt, der seit Mitte des XVI. Jahrhunderts mit der Abnahme des alten Tonsystems mehr und mehr sich geltend machte.[5] Die »Quintenfolgen« aber, die in allen Kompositionen Demants gewittert werden könnten, ergeben sich dem Kenner durchaus nicht als solche.[6]

[1] S. 77 Tänze, Nr. 20.

[2] Ebenda 67.

[3] 2. Theil der deutschen Lieder. Nr. 12.

[4] S. Musikbeilage 2a.

[5] S. Musikbeilage 2b.

[6] z. B. Disk.: *dc*; Alt: *gf*; Baß: *ga*. Hier ist nur auf dem ersten Schlage eine reine Quinte; auf dem zweiten ist der Disk. *c* nicht 5, sondern Terz von dem Baßton, das Alt-*f* nicht Grundton, sondern 6 vom Baß. Also: D. 5—3.
A. 1—6.

So erfreuten sich diese Tänze allgemeiner Beliebtheit, daß er einige später unverändert in eine andere Sammlung aufnahm.[1]

Was wir aber unter den Tänzen selbst zu verstehen haben, sagt uns Demant: »Galliarde (Mummerei) ist ein italienischer Tanz, somit geraden und aufgerichteten Gliedern getanzt wird«.[2] Insofern mochte dieser »vom Teufel erfundene Tanz«[3] gichtigen Leuten wegen der »fueszwizernden, capricolischen Gaißsprünge«[4] zu empfehlen sein. Er bestand gewöhnlich aus 3 Theilen[5] und wurde im Tripeltakt mit 5 Schritten getanzt.[6]

Die Intrade aber ist »eine Art von Tänzen, welche man bei großer Herren oder auch Comödianten Aufzügen brauchet«. Auch ihr Bau ist in der Regel dreitheilig, (Nr. 11: 4theilig) aber in den 3, stets wiederholten Gesätzen herrscht große Freiheit der Gliederung. Gleiche und ungleiche Taktzahlen treten hier zusammen, (20: 7: 12; 4: 8: 3) für die der gleiche Takt vorherrscht.[7] Kunstvolle, thematische Motivverflechtung zeichnet diese Gattung nicht aus, sie glänzt mehr durch reiche Klangfülle. Die polnischen Tänze endlich vermeiden noch mehr kontrapunktische Künste und gliedern sich in 2 bis 4 geradtaktige Theile. (8: 12; 6: 8: 6; 6: 4: 4: 2.) Gewöhnlich wiederholt sich ein und dieselbe harmonische Verbindung von je 2 Takten theils auf-, theils absteigend in verschiedenen Tonarten (*f—c—g* dur),[8] eine Behandlungsart die hernach bei Schütz mehrfach auftritt.

Was Demant in der Vorrede zu den 77 Tänzen angedeutet hatte, er werde bald geistliche Kirchengesänge veröffentlichen, hielt er dem Publikum. Die dritte Frucht seines Zittauer Aufenthaltes war die

TRIAS | PRECUM VESPERTINA-|rum, qua continentur: | CANTICUM | B. MARIAE VIRGI-|NIS, INTONATIONES CUM| PSALMIS, ET CLAVSVLAE IN PRECI-|BVS VESPERTINIS CONSVETAE quas | BENEDICAMVS | vocant. Et ad octo usitatos Tonos: et ad duodecim Modos Mu-sicos, tam Quaternis, quàm Quinis et Senis vocibus: ele-|ganti Harmonia, et quibusvis instrumentorum Mu-sicorum generibus communi, | EXPRESSA ET DECAN-

[1] Nr. 2. Schau gut Gesell = *fascic. chorod.* 12; Nr. 19. Einsmals ich schlief = 24 ebd.; Nr. 23. Ach mein edles Blümlein = 30 ebd.

[2] Isagog. S. E 5.

[3] Joh. Prätorius, Über den Blocksberg. 1668.

[4] Fischart, Podagrist. 1577.

[5] Nr. 40: 4theilig; die Theile: 4:4:4; 8:8:8; 6:6:10: 10:12:10; 12:8:10.

[6] Vgl. A. Czerwinsky, Gesch. des Tanzes. 1662 und Eitner, Tanz, Monatshefte.

[7] Unter 30 Nummern nur 4 im $^3/_2$ T.

[8] z. B. Nr. 50 der *Convic. delic.*

Digitized by Google

TATA | à Christophoro Demantio Musico. | TENOR | *Impressum Noribergae, Typis Catharinae Alexandri Theodorici | Viduae, Sumptibus Conradi Agricolae, Bibliopolae.*

(6 Stb. Expll. in Augsburg, Berlin, bei Bohn, Breslau Stadtbibl. [C. fehlt], Berlin, Löbau, Kassel [Mus. 4°. 88], Regensburg-Proske [A. III. 67], Grimma [XIX, 73—78]).

Wir müssen hier zunächst einen Irrthum beseitigen, der dahin geht, Demant habe ein »*Magnificat à 4, 5, 6 voc. ad 8 usitatos tonos et duodecim modos musicos*« in Frankfurt drucken lassen[1]. Schon die beiden Titel lassen das Versehen erkennen und Magnificat oder Canticum Mariae bedeuten ja das Gleiche. — Auch das Jahr des Erscheinens kann ich zum ersten Male mit völliger Gewißheit angeben: 1602, wie es am Schluß der lateinischen Vorrede heißt, die sich aber nur im Grimmaer Exemplar erhalten hat[2]. Demant unterzeichnet selbst: »*Dabam ZITTAE Lusatiae superioris Mense Aprili Anni MDCII*« und so behält Draudius allerdings recht (Bibl. class. libr. mus. 1611). Die Vorrede ergiebt noch mehr: Darnach ist das Werk dem Leipziger Rath gewidmet: »*Magnificis . . . reipublicae Lipsensis* (!) *inclytae dominis consulibus et senatoribus*«. Zugleich erfahren wir wieder ein Stückchen Lebensgeschichte des Künstlers: »Da ich — sagt er — unter der Führung der Natur auf Ausübung der königlichen Kunst, Musik, von Klein auf fast allen Fleiß, Mühe und Kräfte verwendet hab und schon in einem öffentlichen Amt die Musik in Kirche und Schule treibe und sie nur erst im Tode aufgeben will, so hab ich diesen Hymnus theils mit, theils ohne Imitation aufgesetzt«. Dann bittet er die Herren um Huld und Gnade, damit er vollenden könne, »*quae deinceps perficienda suscepi*«. — Wieder eine Fülle regsten Fleißes ruht in dem Werke mit der dreimaligen Bearbeitung des Magnificat in je 8 Sätzen zu 4 und 5, und in 13[3] solchen zu 6 Stimmen, denen immer eine Intonatio vorhergeht entweder als »*Benedicamus*« oder als »*Domine ad adjuvandum*«. Die 2. und 3., 6stimmige Folge der Magnificat ist über alte Liedthemen angelegt, z. B. über: *L'aura dolce*, *Leggiadre Ninfe*, *Lasso che mai* u. a. Hieran schließen sich Psalm 109, 147, 116 und 112 (*Laudate pueri*[4]) und

[1] Zuerst Draudius, Walther, Gerber, Dlabacz (Künstlerlex. für Böhmen), dann Fétis, Dommer, alle ohne Angabe des Jahres, das ja auch auf dem Titel der Trias fehlt!

[2] Auch sonst weicht dies ab; es hat 5 lat. Disticha statt der gewöhnlichen 4.

[3] Der 13. ist eine 2. Form *ad quintum tonum*.

[4] Abschriftlich in Breslau, Cod. 105, 7. Dieser Psalm fand auch 1615 Aufnahme in Joh. Seytz's: Psalmodia Vespertina Nr. 11. Hs. in Augsburg. Vgl. Schletterer, Katalog II. Nachtrag S. 116. Vgl. auch Breslau.-Hs. Cod. 136, 1.

Digitized by Google

ein *Veni sancte spiritus* ebenfalls à 6. — Demant wußte, daß auch andere Künstler seiner Zeit sich an das Magnificat gewagt hatten: »*nostro etiam saeculo non defuerunt ingenia, quorum arte et industria non chorali tantum, sed et figurali cantu Hymnus hic commendaretur*«. (Vorrede.)

Es konnte sich ihm nicht verschließen, daß er jetzt mit einem Lassus (1580), Pinellus (1583) und Christoph Morales (1602) in die Schranken trat, neben deren Magnificat er das seinige arbeitete. Häufige Abschriften bestätigen die Brauchbarkeit seines Werkes: in Breslau befindet sich die »*intonatio*« allein im Cod. 105, 6; 109, 7; 136, 2. (Gedruckt in der *Musica divina* von Proske, Annus I, tom. 3. 1859. S. 69.) Das *Magnificat super leggiadre Ninfe* in Cod. 105, 8; von den übrigen Sätzen mehrere in Cod. 109, 8—13.

Auch auf theoretischem Gebiete sollte der Zittauer Aufenthalt noch eine Frucht zeitigen. Ein Schulbuch zu täglichem Gebrauch, »dadurch die Schüler in die Geheimnisse der Musik eingeweiht würden«, schien zu fehlen, und Demant versuchte es durch seine: »*Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodata*«[1]. Man glaubte, das Büchlein sei erst in Freiberg entstanden, ja Fétis will sogar die 1. Auflage »Nürnberg 1605« gekannt haben. Zedler[2] drückt sich unbestimmter aus und meint, die 1. Auflage möge 1607 herausgekommen sein, und ihm folgen Gerber, Dommer. Ich glaube, keiner kann die Ausgaben von 1605 und 1607 gesehen haben, weil die Vorrede zur 8. Aufl. (1632) diese Annahme unmöglich macht. Da heißt es: »*Hinc est quod ante 30 annos (et quod excurrit) Zittaviae, ubi cantoris officio tum temporis praeeram, Isagogen meam ad incipientium captum potissimum accommodatam primum emiserim*«. Diese Vorrede ist datirt mit dem 12. März 1632; rechnen wir volle 30 Jahre ab, so kommen wir auf 1602. Wo sie erschien, ergiebt sich nicht. Ich selbst kenne auch von dieser, wie von den folgenden 7 Auflagen kein einziges Exemplar.[3] Wie die Editio princeps ausgesehen habe, können wir nur ahnen. Ohne Vorrede wird sie im Ganzen einen viel kleineren Umfang gehabt haben und nur auf die 5 Hauptkapitel, von den Schlüsseln, vom Gesange, von den Stimmen, von Abwechselung der Stimmen und von den Figuren eingegangen sein. Daran schlossen sich wenigstens später die Beispiele: eine *fuga contraria* von Leo Hasler und ein Stück von Walliser; eine Anzahl

[1] Vollständiger Titel s. zum Jahre 1632.

[2] Lexikon von 1734.

[3] Fétis giebt an: 1) 1605 Nürnberg 8°; 2) 1607 ib.; 3) 1617 ib.; 7) 1621 Freiberg; 8) 1632 ib. (Exempl. Hamburg u. Berlin); 9) 1642 ib.; 10) 1650 ib. (Exempl. Zwickau); 11) 1656 Jena (Exempl. Berlin); 12) 1671 Freiberg.

Digitized by Google

Fugen (101)[1] gaben dann den Übungsstoff ab, die wohl von Demant selber herrührten. — Das Buch war praktisch. Daher fand es schnellen Eingang in mehreren Schulen und ward auch von andern Theoretikern auf diesem Gebiete gern als Vorbild benutzt und herangezogen. Ahmte doch H. Orgovinus schon 1603 in seiner *Musica nova* dem Demant bis ins kleinste nach.

So vergingen die Jahre in Zittau, die sicherlich unter dem kraftvolleren Rektor Gerlach zuletzt für den herrischen Demant nicht erfreulich sich gestaltet haben mögen. Da bot zu Anfang des Jahres 1604 Freiberg in Sachsen Gelegenheit zur Bewerbung. Es war nämlich der erst am 20. November 1603 angestellte neue Kantor Tobias Praetorius aus Öderan wider Erwarten im 35. Jahre gestorben. Die offene Stelle umwarben zahlreiche Künstler, weil das Freiberger Kantorat als das beste galt nach dem Thomaskantorat zu Leipzig. Ein David Görner[2], Succentor in Freiberg, schien gute Aussicht zu haben. Ein Christophorus Weighardt aus Döbeln schickte sein Gesuch ein (15. Febr. 1604), dem ein Empfehlungsschreiben des Polykarp Leyser beilag. Martinus Lindener, Johannes Gisek aus Sayda, Heinrich Spilnerus aus Geithan, selbst Joachim Crassiveldius, der Altdresdener Kantor, hielten an. Aber von ihnen allen sah man ab. Ohne daß Demant ein wirkliches Gesuch einreichte, berief man ihn, sei es, daß er sich auf persönliche Bekanntschaft stützen konnte, sei es um seiner Werke willen. Diese mögen wohl den Ausschlag gegeben haben. Denn unterm 28. März 1604 steht im Rathsprotokoll[3]: »Es hat Christophorus Demantius, Cantor zur Zitaw einem E. Rath seine Magnificat und andere Cantiones so er componiret und in Truck verfertiget, übersant, zugleichen auch seine *officia* offeriret; daraus sol sich der Hr. Dr. Schütze[4] mit dem Hrn. Superintendenten unterreden«. Bald darauf nach seiner Vokation bezog er am 15. April 1604[5] seinen neuen Dienst, »nachdem er wegen vieler publicirten musikalischen Werke schon in großem beruff war«. Kein Schriftstück giebt uns aber davon Kunde. Nur noch eine Nachricht bringt das Rathsprotokoll vom 17. April anno 1604; da »ist die Rathspredigt anfenglichen von Hrn. Superintendenten M. Michael Niederstetter aus dem 13. cap. der Epistel S. Pauli an die Römer . . . gehalten und darbey von Christophoro Demantio in angehör Hrn. Dr. Poly-

[1] In der 8. Aufl.

[2] Vgl. hierzu das Freiberger untere Rathsarchiv, Miscellanea acta 16a, b: Wiederbesetzung des Kantorats der Stadtschule betreffend. Vol. I. 1593—1690.

[3] Oberes Freiberger Rathsarchiv.

[4] Bürgermeister 1602—1611.

[5] Fétis falsch: 1607. Vgl. Müller, Freiberger Chronik v. 1653, S. 321.

carpi Leiseri, Churf. Oberhofpredigers, *Musica figurali* etzliche Stücklein gesungen worden, volgents aber seind beide Räthe miteinand aus der Kirchen in *process-ordine* aufs Rathaus gangen«. Weiteres entzieht sich unserer Kenntniß, da die Rathsprotokolle vom Mai 1604 bis Januar 1605 gerade fehlen. Am 26. Mai valedicirte er öffentlich in Zittau; Jakob Hänsel wurde dort am 23. Juli als sein Nachfolger eingeführt.

Damit beginnt der zweite große Abschnitt in Demant's Leben, damit tritt er in eine Stadt ein, die er durch 39 Jahre nicht wieder verlassen und mit so vielen Geistesschöpfungen beglücken sollte, damit in den Verband von Freibergs Schule und Kirche.

Er bezog die Kantorwohnung im jetzigen alten Gymnasium am Untermarkt, das dazumal den Namen der »Thümerei« führte. Unten lagen die Zimmer für die 5 Schülerklassen und die alte Bibliothek; mit ihm unter einem Dache wohnte der Rektor. Gegenüber erhob sich der schöne Dom mit der damals goldig glänzenden Pforte. Durch ein prachtvolles eisenvergittertes Thor trat man in den eigentlichen Bereich der Kirche und in den kleinen, »grünen« Kirchhof und konnte bei schlechtem Wetter sich eines herumlaufenden schönen gothischen Kreuzganges bedienen, der aus der Zeit des Franziskanerklosters herrührte. Ging man aber nach der Marktseite hinab, so hatte man zur Linken die wunderbare Grabkapelle des Helden von Sievershausen, des Herzogs Moritz von Sachsen, die erst seit 1594 dem öffentlichen Besuch übergeben worden war. Freiberg selbst stand als blühende Nebenbuhlerin um die Wende des 17. Jahrhunderts neben Dresden. Getragen von der Gunst des Hofes war sie die Krone der erzgebirgischen Städte und vereinigte in ihren Mauern tüchtige Geister, deren Zahl zwischen 1620 und 1640 noch anwuchs. Da saßen hier berühmte Ärzte wie Daniel Thorschmidt, Pleißner; uralte edle Geschlechter der Schönlebe, Prager, Buchführer, Horn gaben der Stadt würdevollen Hintergrund. Angesehen im ganzen Lande galt das erzherausfördernde Bergvolk. Vor allem war es neben dem Superintendenten Niederstetter (1602—1609) und Helvicus Garth (1609—1614) das Schuloberhaupt Joh. Schellenberg, um dessen Person sich das geistige Leben Freibergs drehte. Ein durchgreifender Mann von 37 Jahren, tüchtiger Pädagog und Schulschriftsteller hatte er ein Jahr vor Demant Grimma mit Freiberg vertauscht und sofort den schwachen Baccalaureus Hempel fortgejagt. Die Schule bedurfte eines solchen Mannes, sie lag darnieder: »Die lat. Schule« — so sagt ein Aktenstück[1] — »gehet gar zu Boden«. Um so erfreulicher

[1] R. Protok, 20. Mai 1603, f. 130b.

war es daher, daß der Rath selber eifrig daran dachte, »wie man die Schule wiederumb zu ihrem vorigen Ufnehmen bringen könnte«, wo sie oft gegen 1000 Schüler zählte. Schon Ende 1604 traten die 5 Schulinspektoren unter Niederstetter's Vorsitz zu einer Berathung über das Schulwesen zusammen und 25 *Conclusa* waren das Ergebniß der Sitzung[1]. Man forderte einen *Collegam scholae* nach dem andern vor. Dabei geriethen denn der Rektor und neue Kantor Demant, der in der Ordnung der Lehrer das Tertiat bekleidete, so heftig aneinander, daß zur Klarstellung der beiderseitigen Rechte und Pflichten folgender Vermerk in jenes Schuldekret[2] mit aufgenommen wurde[3]: »Dieweil im *Choro musico* bishero nicht die geringste Unrichtigkeit befunden worden ist, so sollen hinfüro der Rector und Cantor denselben zugleich bestellen, der Rector und Conrector aber die Inspection darüber haben. Dabei wir uns gefallen lassen, daß sie Donnerstags um 12 Uhr ausgehen, dagegen Sonnabends früh von 7 bis 9 Uhr die Lectionen besuchen und Dienstags vor der Predigt eine Motette singen und wenn das deutsche Lied angefangen wird, von dem Chore weg vor dem Taufsteine ihre Stelle haben.« Nach diesem für Demant günstigen Bescheid, in dem den beiden Männern der Kreis ihrer Thätigkeit gezogen war, lief ihr Lebenspfad ohne beeinträchtigende Störung dahin, bis ein fast gleichzeitiger Tod die gleichaltrigen Greise abrief.[4]

Aber ein großer Schulmeister war Demant wohl nie. Die Kirche und ihre Feste galten ihm mehr, ihnen sein Talent in Dienst zu stellen, erfüllte ihn. Kaum daher erst wenige Monte in Freiberg, so ließ er schon ein Hochzeitslied drucken für den Rathsherren Johann Salvelder und dessen Braut Anna Horn, aus dem Geschlecht der berühmten Glockengießer Hilger. Der vollständige Titel dieses im Separatdruck[5] unbekannten Werkes lautet: *Nvptiis | Hvmanissimi Omnis Vir-|tvtis, Pietatis Et Doctrinae Lavde | Praestantissimi Viri, Dn. Johannis Salvelde-|Ri Philosophiae Optimarumque Artivm Magistri, | nec non utriusque Juris periti solertissimique | Qvas | Cvm Lectissima, Pietate, Virtvte Mo-|Rvmque Honestate Integerrima Matrona An-|Na Hornia, Amplissimi ac Prudentissimi Qvondam In | republica Fribergensium laudatissima senatoris ac praetoris Dn. M.*

[1] Vgl. Geschichte des Gymnasiums zu Freiberg von P. Süß. Osterprogr. 1877. S. 57.

[2] Vom 27. Sept. 1604 und erweitert vom 18. Sept. 1605.

[3] Vgl. Benseler, Geschichte Freibergs und seines Bergbaues. 1853. S. 715.

[4] Schellenberg † 23. Mai 1642.

[5] Freib. Gym. Bibl. XI. 8°. 47. Demant nahm es unverändert in seine *Corona harmonica* von 1610 unter Nr. 68 auf.

Eliae Hermanni relicta vidua dilectissima, ad 12 Cal. Septemb. | *Anni M.D.C.IV. Fribergae celebrat* | *Musicis sex vocum numeris gratulatur* | *Christophorus Demantius Ecclesiae ac scholae* | *eiusdem Cantor.* | *Tenor. I.*[1]

Mit den Versen:

»Was fügt zusammen Gott der Herr
Das wird der Mensch, wie hart und sehr
Er wehrt, trennen zu keiner Frist.«

sang er sie in die Ehe.

Und von dem regen Eifer, die kirchlichen Feste und bürgerlichen Feierlichkeiten durch guten Gesang zu verschönen, zeugt auch eine Sammlung in 6 Stimmbüchern, die sich mit seinen Anfangsbuchstaben (C. D.) bezeichnet aus dem Jahre 1606 erhalten hat.[2] Demantius liebte die Bücher fast leidenschaftlich. So wissen wir, daß er eine werthvolle *Biblia latina Tigurina Leonis Judae* besaß und sie in die Freiberger Bibliothek verehrte[3]. Wir wissen ferner, daß man im Jahre 1643 nach Absterben des Demantius die Choralbücher auf dem Singechor in der »Thumbkirchen« durchsuchte und im Chorpulte auch das Psalterium, auf Pergament in grober Missalschrift bei Johann Fust 1457 zu Mainz gedruckt, vorfand[4]. Auch lagen da noch Choral- und Meßbücher auf Pergament *in regali*, von denen hernach 4 Stücke, so sehr beschnitten gewesen, verkauft und dem Buchbinder gelassen wurden.[5] Auch obige 6 Stimmbücher, die er besonders schön hatte einbinden lassen, sind uns darum so interessant, weil sie uns ergeben, auf welche Werke der gebildete Mann Werth legte. Jaches Wert mit seinen »*Musici suavissimi*« (1583) und Lechner's *Harmoniae* (1583) stehen voran; Th. Riccius, Mich. Tonsor und Alex. Uttendal lieferten *sacrae cantiones*, Zanotti Madrigale, Luyton das *opus musicum* (1603), Wolfgang Perckhaimer die *sacri hymni* von 1591. Nur 2 Kompositionen sind von ihm selbst: der Spruch Joel und das erstgenannte Hochzeitslied von 1604. Dies war auch offenbar das Material, aus dem die Kirchenmusik bestritten wurde, von

---

[1] Am Schluß der Baßstimme: *Dresdae ex officina Johan Bergen.* 1604.

[2] Freib. Gymn.-Bibl. XI. 8°. 47. Vgl. Die älteren Musikalien der Stadt Freiberg. Hrsg. v. R. u. O. Kade. (Monatshefte für Mus.-Gesch. 1888.)

[3] Rechnungsbuch der Bibl. v. J. 1633. Die eigenhändige Dedikation darin lautet: *Bibliis hisce Leonis Judae Bibliothecam publicam Freibergensem memoriae et testandae suae affectionis augendique boni publici ergo insignitam voluit et ornatam Christophorus Demantius Musicus ib. Cantor. Datum 1633. Julii 22.*

[4] Dies kam erst in die Freib. Bibliothek, 1776 aber für 300 Thlr. nach Dresden in die öffentl. Bibl. — Darin auch eine Dedikation von Demant's Hand.

[5] Vgl. Rechnungsbuch der Bibl. v. 1644.

Digitized by Google

der auch manchmal eine Notiz in die Rathsprotokolle sich verläuft. Unterm 29. April 1606 heißt es: »‚Christ lagk inn Todesbanden' *figurali* gesungen«. Ja, es gab Liebhaber »des Musicirens in den Kirchen« und wir hören von einem Dr. David Sättler[1], »daß er Sonntags gemeiniglich dahingegangen sei, wo der Singe-Chor figuriret«. —

Die Zwischenzeit bis zum Erscheinen seines nächsten geistigen Erzeugnisses können wir füglich mit nichts besserem ausfüllen, als mit einer Betrachtung seiner Familienverhältnisse. Aber diese sind eben so trübe, als verwickelt. Unerhörtes Unglück hat den armen Mann verfolgt und das Todtenbuch des Freiberger Domes weiß davon zu erzählen. Da setzen die Nachrichten über sein Haus mit dem 20. Nov. 1606 ein, als »*Carolus filius Christophori Demantii* zu dieser Zeit *cantor* allhier« begraben wurde — bis dahin sein einziger Sohn. Wir entnehmen daraus, daß Demant damals verheirathet war; ob er die Frau aus Zittau mitbrachte oder sie erst in Freiberg freite, wissen wir nicht. Ihren Vornamen wenigstens kennen wir: sie hieß Anna[2]; sie war es, die er so oft in seinen Liedern besungen hat. Sie beschenkte ihn auch mit einer Tochter Helene Katharina, der wir später noch einmal bei ihrer Verheirathung gedenken müssen[3]. Aber schon im Jahre 1613 mußte Demant herbe Verluste erleiden. Es wüthete damals die Pest in Freiberg mit erneuter Gewalt, so daß im gesammten Stadtgebiet vom 18. Juli bis 29. Dec. 1371 Personen verstarben. Ja die Lehrer der Schule erklärten, daß sie fast keine *discipulos* hätten, und es bedurfte eines besonderen Rathsbeschlusses, daß »der *Chorus musicus* derowegen nicht verlasset, sondern mit Vleiß besuchet werde«. Da starb auch am 3. Jan. 1613 »Anna, *Christophori Demantii cantoris* weib« und die Leichpredigt ward ihr gratis gehalten.

Schon am 26. Juli 1613 verlobte er sich aufs neue und heirathete am 7. Sept. desselben Jahres Sabina Wecker. Er bat den Kurfürsten um eine Beisteuer und erhielt folgenden indirekten Bescheid des Fürsten: »An Cammermeister. Lieber Getreuer. Wir haben uf inliegende Bittschrift des Cantoris zu Freiberg Christophori Demantii, darinnen er uns umb eine beisteuer zu seiner hochzeit underthenigst ersucht und angelangt, auch in ansehung, das er uns zu unterschiedenen Malen gedruckte Carmina und gesänge offerirt, zweinzig Gld. auß gnaden bewilliget und begern hiermit bevelende, du wollest deme Cantori solche 20 gld. abvolgen lassen . . . Datum

[1] Vgl. Grübler, Ehre der Freib. Todtengrüfte. 1731.

[2] Todtenbuch. 3. Jan. 1613.

[3] Wann sie geboren ist, wissen wir wie bei den meisten Kindern Demants nicht, da leider die Geburtsregister des Domes von 1585—1649 fehlen.

Digitized by Google

Crotendorf. am 30. August. 1613.«[1] Sie war zu Dresden den 31. Okt. 1588 geboren[2]; ihr Vater war der verstorbene Martin Wecker, Kurf. Sächs. Furirer, der 1593 als Lieutenant nach Ungarn geschickt wurde und dort starb. Ihre Mutter war die Tochter des Bürgermeisters Schwenckfeld zu Greifenberg. In 10jähriger Ehe beschenkte sie ihren Mann mit 3 Söhnen und 3 Töchtern. Am 15. Mai 1614 kam sie mit einer Fehlgeburt weiblichen Geschlechts nieder (vgl. Todtenbuch). Nur die Tochter Anna Sabina[3] und 2 Söhne, Christoph und Johann Ernst, überlebten die Mutter. 10 Monate vor ihrem Tode starb ihnen ein kleiner Sohn Hennericus (vgl. Todtenbuch 10. Febr. 1623) und 6 Monate später ihr jüngstes Töchterlein Regina (vgl. ebenda 26. Aug. 1623), während die andern Kinder hart darniederlagen. Das gab ihr den Rest. Sie verschied den 27. Dec. 1623. »Abraham Gensreff superintendens hat ihr die Leichpredigt gethan und ist auf äußern grünen Kirchhof neben dem Kinde gelegen worden.« Trösten sollte den Wittwer ein lateinisches Gedicht, das von dem jungen Andreas Möller, dem späteren berühmten Chronisten Freibergs, verfaßt war. Er verglich ihn im feinsten Latein mit Orpheus, der seine Eurydike begehrt:

»Sunt tibi fila lyrae mulcendis auribus apta
Sunt, quibus exsuperas Orphea, mille modi.
Viva tibi deus ipse precor solamina praestet
Et reddat menti gaudia grata tuae.«

Aber Künstler haben leichtes Blut. Es war in Freiberg wirklich so, wie Möller, der Chronist, einmal dichtete:

Da doch zu unsern zeiten
Dies eben seltsam sei,
Daß mancher an die seiten
Ein weib ihm (= sich) leget bei,
Wenn kaum ist nausgetragen
Die erste zu der Ruh;
Bei ihr wird alles klagen
Und leid gescharret zu.

Kaum ist ein Jahr vergangen, so begiebt sich Demant schon wieder in die Ehe, wieder mit einer Sabina, über die aber nichts näheres verlautet. Sie ward Mutter des Christian Demant[4], und starb nach dem Todtenbuche »in Kindsnöthen und blieb samt der

[1] Kgl. Sächs. Haupt-Staatsarchiv. Kammersachen, anno 1613. Loc. 7322. fol. 312.

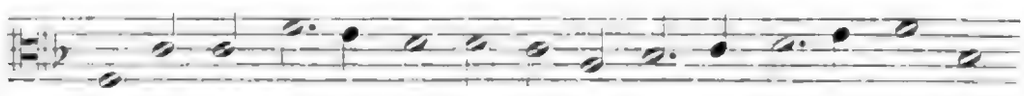
[2] Über sie giebt uns Kunde die »Christliche Leichpredigt bei dem Begräbnis der ehrbaren frawen Sabina, des Hrn. Christophori Demantii geliebten Eheweibes, welche den 28. Dec. 1623 entschlaffen ist.... durch Gensreff, Superintendent.« Gymn.-Bibl. Leichpredigt Bd. III. 98.

[3] † 1. Okt. 1632.

[4] S. u.

Frucht« am 11. Okt. 1626. — Damit beruhigte sich der Ehetrieb des nunmehr 60jährigen Mannes noch nicht. Ein viertes Weib führte er ca. 1628 heim, mit der er einen Sohn Hans Christof bekam, der aber 1635 starb. (Todtenbuch. 24. Jan.). Über 15 Jahre genossen sie des gemeinschaftlichen Bundes. Diese letzte Gemahlin überlebte ihn um 24 Jahre († 15. Juni 1666. Todtenbuch[1]).

Zu solch ernsten Erfahrungen stimmt auch die nun folgende, unter den ersten traurigen Heimsuchungen entstandene Geistesgabe, die dem Heimgang des Hrn. Johann Holweins am 22. Nov. 1607 ihren Ursprung verdankt. Dieser Mann, Rathsherr der Stadt im Jahre 1586, ward Kämmerer 1592 und galt für einen bedeutenden Handelsherren. Er war der gütige Stifter der lange bestehenden Holeweinschen Stiftung, nach welcher er 10 000 Gulden der Stadt vermachte und zwar so, daß von den Zinsen auch die Lehrer der Schule eine Zubuße erhielten: 12 Gulden flossen in des Rektors und Konrektors Tasche, 10 Gulden bekam der Tertius, 6 Gulden der Kantor. Demant wählte den Text: »Ich bin die Auferstehung und das Leben«[2] und ließ hiermit den Tenor anheben:



dem dann die übrigen Stimmen nachfolgen.

Doch auch fröhliche Gedanken bewegten in ruhigeren und friedlicheren Jahren den Sinn des Künstlers. Die Pest, die seit 1585 häufig gewüthet hatte, war 1608 vorläufig erloschen. Er gedachte nach solchen Zeitläuften, die »in Wahrheit recht Eisen seindt«, die bekümmerten Gemüther zu erheitern, den täglichen *perturbationibus animi* zu steuern, so viel seines obliegenden Amtes wegen zu geschehen möglich war. Er wollte wieder einmal etliche artige weltliche Sorten verfertigen, nicht zwar der Meinung, daß er sich dadurch ostentiren, sondern vielmehr, was der Poet sagt: »*omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*«, auch seines Theiles adimpliren wolle. Dazu hatten ihn selbst Kenner seiner 5stimmigen Lieder gedrängt, auch Arbeiten derselben Art zu 6 Stimmen zu veröffentlichen. Erprobt waren die Liedlein alle schon, er hatte sie bei *conviciis* und andern fröhlichen Zusammenkünften tüchtig befunden, und hatten seine Tänze solchen Beifall gefunden, daß die Exemplare vergriffen

[1] Sie hatte noch eine Schwester, wie aus folgendem Rathsprotokoll (14. Nov. 1630) hervorgeht: »Christoph Demantius Cantor und Fr. Peter Steinmannin bitten, jener wegen seines Weibes Schwester....«

[2] Später in die *Corona harm.* als Nr. 67 aufgenommen.

waren, so konnte er auf gleiche Anerkennung hoffen, da er ganz ähnliche Stücke bot. Diejenigen aber, die es besser könnten, weist er mit den schönen Worten ab: »*mihi, quod fateor, laboribus vocationis occupato non semper ridet Apollo*«. Am 9. Februar 1608 erschienen nun die:

CONVIVIORUM, DELICIAE. |

Das iſt: | Neue Liebliche Intraden | vnd Auffzüge, Neben künſtlichen Galliarden, vnd | frölichen Polniſchen Täntzen, Mit Sechs Stimmen Nicht al-| lein auff aller Handt Inſtrumenten vnd Seitenſpielen, | Sondern auch mit Menſchlicher Stim-|me lieblich vnd luſtig zu | Musiciren: | Artlich vnd mit vleiß allen der Edlen Musica lieb-habern zu ſonderbahrer ergötzung Componiret | vnd publiciret, | Durch | CHRISTOPHORUM DEMANTIUM | MUSICUM vnd der Churfürſtlichen Sächſi-|ſchen freyen Bergſtadt Freyberg in Meiſſen | Cantorem. | CANTUS | Gedruckt zu Nürmberg durch Balthaſar | Scherff, In verlegung David | Kauffmanns. | MDCVIII. |

(6 Stb. Exempl. in Liegnitz, Hamburg, Berlin (nur C. A. V.) British Museum (nur A. B.) München (nur C.) Die Vorrede steht nur im C. Gewidmet war das Werk den Brüdern Nicolaus und Gregor von Walbitz auf Doberitz.)

Das Werk gleicht in der ganzen Einrichtung den 77 Tänzen, indem den 18 Liedern mit Texten 12 Intraden (Nr. 19—30), 12 Galliarden (Nr. 31—42) und 10 polnische Tänze (Nr. 43—53) alle ohne Text angehängt sind. Lustige Klänge füllen auch hier wieder die Lieder; gleich im ersten Stück: »*Syrenes* auff einem grünen Plan« pulst so wahres Künstlerblut, so schöne Steigerung und enge Imitation in allen Oberstimmen machen sich geltend, daß es unbedenklich in jedem heutigen Konzert als Glanznummer ausgeführt werden könnte. Dahinter stehen andere Lieder wie Nr. 8 »Ach was für Traurigkeit«[1] oder gar Nr. 27 (ohne Text) nicht zurück, wo vereinzelte Orchesterschläge beinahe wie Beethoven sich anhören. Sodann scheint dieser Satz zu 2 Gruppen gedacht zu sein: Baß, Tenor I und II stürmen mit Rück- und Vorschritt hinauf, während Diskant I, II und Alt sich in gleicher Rhythmisirung hinuntersenken, bis dann im 3. Gesätz ein förmliches Dornengeflecht aller 6 Stimmen entsteht. Weniger geistvolles springt aus den polnischen Tänzen heraus, die im ganzen doch nur anspruchslose kleine Orchestersätze ohne besondere Eigenthümlichkeit enthalten. — Was wichtiger als alles übrige erscheint und wiederum deutlich aus der Sammlung erhellt, ist die Anordnung nach Tonarten, die um einen solchen Lieder-

[1] S. Musikbeilage 3.

Digitized by Google

kranz ein viel innigeres Band herumschließt, als wir es jetzt empfinden können. Ich lasse diese hier folgen:

A Intraden mit Text. { Nr. 1—10: *G* mixolydisch
Nr. 11—14: Dorisch ohne *b* rotundum
Nr. 15. 16: Versetzt dorisch (*g* mit *b* rotundum)
Nr. 17. 18: *C* ionisch.

B. Intraden ohne Text: Nr. 19—22: *G* mixolydisch
„ 23: Dorisch
„ 24. 25: Versetzt dorisch.
„ 26. 27: *C* ionisch
„ 28—30: *F* ionisch. (mit *b* rotund.

C. Galliarden ohne Text: Nr. 31—34: *G* mixolydisch
„ 35—37: Versetzt dorisch
„ 38—42: *F* ionisch. (mit *b* rot.)

D. Polnische Tänze ohne Text: Nr. 43—48: *C* ionisch
„ 49—52: *D* dorisch.

Was Demant in der Vorrede zu den Convivien versprochen, »es würde ein mehreres und besseres in kurzem folgen«, hielt er und gab 1609 heraus:

Convivalium concentuum | farrago | In welcher deutsche Ma-|drigalia, Canzonette vnd Villanellen, Mit | Sechs Stimmen, zusampt einem Echo vnd zweyen Dialogis | mit Acht Stimmen verfasset, Vnd beydes zu Menschlischer Stimme, | So wol auch allerley Instrumenten | accomodiret. | Itzo auffs New[1] der Musica Verstendigen, zu frölicher | Ergötzung publiciret | Durch |

CHRISTOPHORUM DEMANTIUM |

Musicum, vnd der Churfürstlichen Sächsischen freyen Berg-|stadt Freyberg in Meissen Cantorem. | CANTVS | Gedruckt zu Jehna, durch Christeff Lippold | In Verlegung David Kauffmanns Buchf: (1609.)

(6 Stb. in 4°. C. A. T. B. V. VI. Expl. in Breslau Kircheninstitutsbibl. B. fehlt. Nur C. in der Stadtbibl. zu Breslau u. München. Nur B. in Berlin. — Die Vorrede im C.

Er widmete das Werk diesmal einer vornehmen Familie in seiner schlesischen Heimat: »dem Wohlgeb. Herrn Christoff von Rödern, Freyherrn auff Friedland, Reichenbergk und Seidenberg« und redet ihn im Verlauf der Vorrede mit den Worten an: »Also hab ich mich bewogen gefühlt, *horis succisivis* etzliche liebliche Musikalische Sorten, deren man sich in *conversatione ac conviviis* neben freundlichen Gesprechen *hilari comitate convenientique modestia* zugebrauchen habe.

[1] Bedeutet soviel als »neue Kompositionen«, nicht alte Waare. Eine 2. Auflage ist nicht gemeint. Vgl. die Passion s. u.

Digitized by Google

zu verfertigen«. Eine besondere Unterscheidung, was deutsches Madrigal, Canzonette oder Villanelle sei, findet nicht statt, doch bemerken wir hier zum 1. Male größere Stücke aus mehreren Theilen. (Nr. 3—6; 16—19.) Vor allen hebt sich eine Gruppe heraus, die ihren Text aus dem Hohen Liede entlehnt haben (Nr. 21—25), auf denen auch der Schwerpunkt der Sammlung ruht. Denn unter diesen glänzen wahre Perlen der Kunst hervor. »Mein Freund, komm zu mir in Garten« und der 2. Theil »Ich schlafe« (Nr. 24) bewahren die Stimmführung der besten klassischen Zeit, ja lehnen sich schon durch die Wiederholung der ganzen 2. Hälfte des 1. Satzes an solche Vorbilder an. Hasler und Palestrina liegen zu sehr auf der Hand, um nicht sofort auf sie zu verfallen, die er denn auch in meisterhaftem Geschick zu erreichen sucht. Noch ist der Nr. 11 »Herzlich thut mich erfreuen« zu gedenken, durch die sich offenbar ein Cantus firmus hinzieht, eine Erscheinung, die sich sonst in keinem Demant'schen Liede hat nachweisen lassen.[1]

Die Tonartenfolge verwischt sich hier und giebt nur bei Nr. 20 ein klares Bild: 1—5 *G* mixol.; 6, 7 *G*; 8, 9 *A* aeol.; 10 *C* ion.; 11 *F* ion.; 12—15 *G* mit *b*; 16—20 *F* mit *b*. Von da ab beginnt aber auch der Cyklus aus dem Hohen Liede, den er nur als Zugabe betrachten mochte. Bestätigung erhält die Annahme durch die letzten drei Nummern (26—28): 2 Dialogi und ein Echo, die auch wenig zu den vorangehenden Liedern passen wollen und aus Gelegenheitsarbeiten für Hochzeiten entsprossen scheinen.

Textisch tritt uns in der Farrago, mehr wie anderswo, das alte Gepräge der Liedanfänge ins Auge. Das nimmt sich aus wie ein Liederbuch des 16. Jahrhunderts:

Die Sommerzeit mein Gemüth erfreut. 1.
Herzlich thut mich erfreuen 11.
Gott grüß euch liebes Liebelein 13.
Frisch auf ohn alles Zagen. 16.

Aber freilich im Innern geht es dann anders weiter. Es lag eben darin, daß man in bewußter Anlehnung an das ältere Volkslied des 16. Jahrhunderts den neuen, aus Italien eingebürgerten Weisen die deutschen Texte unterlegte. Doch wie das italische Madrigal kein deutsches Lied war, so war auch der neuverfertigte Text kein Volksliedtext. Denn während die Poesie der ältern Liederzeit

[1] Diskant.

Digitized by Google

eine einheitliche Stimmung des Gemüths auszudrücken pflegte, überwiegt jetzt der Verstand, die Reflexion und durchtränkt so ein kleines Lied gleichsam mit Wissenschaft.[1] Das war der Zug der Zeit. Darum die häufige Verwendung anakreontischer Stoffe, der kleinen Kupidoanekdoten und Tändeleien; darum auch in unserer Sammlung jene bekannte kleine Geschichte, daß ein Mädchen dem schlafenden Amor den Bogen raubt (Nr. 2: Einstmals Kupido lag und schlief. Zugleich wird sich aber auch hier wieder die Wahrnehmung aufdrängen, daß Demant sein eigener Liederdichter gewesen.

Ebenfalls in der Vorrede zu den *Conviviorum deliciae* hatte er »gute Motecten und Missen« in Aussicht gestellt, die nicht lange auf sich warten ließen. Wir treten damit an das bedeutendste Werk Demants heran, das den reifen Mann auf der Höhe seiner Leistungskraft zeigt. Ich meine die:

CORONA HAR|MONICA |

Außerlesene Sprüch aus | den Evangelien, auff alle Sontage vnd Fürnembste | Fest durch das gantze Jahr, mit sechs Stimmen nach den zwölff| modis Musicis, beydes regulariter vnd transpositè zu singen | vnd auff allerley Instrumenten zu | gebrauchen. | Mit besonderm Fleiß artlich gesetzt vnd | in Druck verfertigt | Durch | CHRISTOPHORUM DEMANTIUM| Musicum vnd der Churfürstlichen Sächsischen | freyen Bergstadt Freyberg in Meissen| Cantorem. TENOR. CUM GRATIA ET PRIVILEGIO. | Leipzig. | In verlegung Abraham Lambergs im Jahr 1610. |

(6 Stb. 4°. Expl. bei Bohn, in Berlin, Schellenberg; C. B. V. in Breslau Kirch.-Bibl.; A. B. in Leipzig Stadtbibl. (Sig. A. 13) — Titel nur im Tenor roth, der auch etwas in den Zeilen abweicht. In den andern Stimmen fehlen die Worte: *cum gratia et privilegio.*) —

Diesmal war das Werk, an schlesische Erinnerungen anknüpfend, den Bürgermeistern der sog. »Sechsstadt« gewidmet: Bautzen, Görlitz, Zittau, Lauban, Kamenz und Löbau, die ihm von seiner Jugend auf Gunst und geneigte Beförderung vielfältig bewiesen. Aus den gewöhnlichen Sonn- und Festtags-Evangelien wählte er die schönsten Sprüche zu den Texten aus, damit sie in christlichen Kirchen entweder gesungen oder mit Instrumenten zu gebrauchen seien. Aber der gewaltige Fortschritt zu der Fülle italienischer, französischer oder anderer ausländischer Madrigale und Gesangsstücke lag darin, daß der Text deutsch gefaßt war. Von jenen verstand der meiste Theil wenig oder gar nichts von Text und Inhalt: in diesen Motetten sollten die Zuhörer sowohl die schöne artige Harmonie wie die Laute der Muttersprache vernehmen und verstehen können. —

[1] Vgl. v. Waldberg: Die deutsche Renaissance-Lyrik. 1888. S. 21.

Eine Anzahl von 66 deutschen Stücken,[1] mit dem 1. Advent beginnend und bis zum 25. Sonntag nach Trinitatis fortlaufend, bot er somit den sangeslustigen Chören dar in diesem Werke, das wieder von einigen Gelehrten durch lateinische Verse in die Welt eingeführt wurde, unter denen sich auch ein paar von Gabriel Rollenhagen befinden.[2] — Wie der Titel schon bedeutet, so sind sie nach den 12 Modi »*ad imitationem Dodecachordi Glareani*« mit 6 Stimmen gesetzt und mit allem Glanz ausgestattet. Eine Steigerung der Kunstmittel mit glänzendsten, harmonischen Wendungen, wie sie das ganze 17. Jahrhundert nicht in der Weise aufzuzeigen vermag! Dabei flüssig und geschmeidig wie von der jüngsten Meister einem. Man höre nur einmal den Schluß von Nr. 59: »es ward eine Stille im Himmel«. Wahrhafte Perlen edelster Renaissance. Unter Nr. 26 für Palmarum findet sich ausnahmsweise auch ein metrisch gefaßter Satz: »O Jesu Christ, der gnädig bist«, der im böhmischen Brüdergesangbuch von 1566 steht und hier mehrere Abänderungen erfuhr, die Demant auch besitzt, so daß die Vermuthung nahe liegt, er habe sie als Böhme entweder direkt daraus oder aus Leisentritt 1573 oder 1584.

Von einer Folge nach Tonarten ist hier zu Gunsten des Jahreslaufes abgesehen. Ich will noch bemerken, daß nur 2 Sätze (Nr. 27. 43) im $^3/_2$ Takt gefaßt sind.

Inzwischen hatten sich auch die persönlichen Verhältnisse für ihn in Freiberg dauernder gestaltet. Am 6. Februar 1611 vermeldet die Freiberger Bürgermatrikel von 1605—1628 im Rathsarchiv: (Bl. 69.) »Christophorus Demantius Reichenbergensis Musicus und Cantor alhier hat bei einem Erbarn Rath umbs Burgerrecht angesuchet, seinen Geburthsbrieff exhibieret undt gebeten In Ansehung seines schweren Dienstes gratis zu verleihen, welches dan auch also bewilliget worden und haben Ihn die Herrn gegen Leistung der Pflicht zum Bürger auf- und angenommen«. Sogar ein eigenes Haus besaß er seit dem 25. April 1610 im Domviertel auf der Schülergasse, wie das Geschoßbuch Virginis (= Dom) fol. 194 sub Nr. 485 berichtet, auf welchem »20 gl. jährlich Geschoß und 7 gl. Wachgeld« ruhten. Das mochte nöthig gewesen sein, weil er sich mit dem Rektor unter einem Dache nicht recht vertrug; wenigstens deutet das Rathsprotokoll vom 2. Nov. 1607 solch Mißverhältniß an: »Herr Rektor Schellenberg soll auf die Schulen und die Stuben, so bisher der Kantor innegehabt und bewohnt hatt, *et vice versa* der Kantor hin-

[1] Nr. 67 Trauerlied auf Holewein (s. o.); Nr. 68 Hochzeitslied auf Salvelder (s. o.); Nr. 69 Tedeum theilweise; Nr. 15 Herre nu läßt du = Flor. Port. 1618.

[2] Er muß sie kurz vor seinem Tode gemacht haben, da er schon am 13. Mai 1609 gestorben war.

wieder von der Schule in des Hrn. Rektor bishero gewesenes Losament ziehn«. Denn einen verträglichen Charakter besaß Demant eben nicht. So stellte er sich auch mit dem Domglöckner Johann Kröner nicht zum besten. Der klagt einmal[1], es habe zu mehrfachen Zwistigkeiten auch Demant »treulich geholfen, dieweil er etlichemal mitte untergelauffen, sich befraget und alles wissen wollen, wie sein teglicher Gebrauch, nach allem, das ihn gar nichts angehet«. Ja das zeigte sich noch deutlicher (1626) bei einem Zank zwischen ihm und dem Kastenschreiber David Göpner, und hier führte seine Heftigkeit sogar zu einer gerichtlichen Klage, die uns ein Aktenbündel aufbewahrt hat[2]. Der Gegner wirft ihm »vortheilhaftes Übersetzen an den Leichengebühren und sonsten unter der Bürgerschaft« vor und sagt, Demant schände ihm die Ehre. Er habe eine geraume Zeit her mit seinen zusammengetragenen Begräbnißgesängen es soweit gebracht, daß er damit gleichsam einen Kram oder Schatzung angerichtet. Nach solchem Lohn und Gebühr richte er nach seinem Gefallen auch seine Newen Gesänge und singe einem jeden, was er haben will, nur daß es ihm genug bezahlt würde und stehe mit den Grabebitterinnen in Verbindung. Bekomme er aber nicht, was er wolle, so mache ers auch mit dem Singen darnach, laufe mit den Kurrendknaben geschwinde und singe kaum übers 3. und 4. Haus ein Gesätze. So handle er auch bei den Brautmessen nach dem Grundsatz: »Nach dem alten Lohn, singe er auch den alten Ton«; und zu diesem Handel verwende er auch seine Söhne. Bei einer Sepultur habe er ihn ohne einige Ursach öffentlich, ganz wüthenderweise vor einen Schelmen gescholten, verhöhnt und verspottet und es zu einer Inquisition in der Schule gebracht. Überdies sei die Geldaustheilung an die Knaben mit Schwierigkeiten verbunden: daher möge einem solchen »Lästermaul« gesteuert werden!

Die Anklage, im ungelenken Deutsch gehalten, verräth einen gehässigen Geizhals, und Demant vertheidigt sich muthvoll[3] und bittet den Rath, ihn, weil die Besoldung geringe, in seinen *accidentibus* zu schützen. Darauf trat eine Kommission von 16 Personen unter Vorsitz des Superintendenten Gensreff am 7. Nov. 1626 zusammen und konstatirte, daß Göpner bei 5 Fällen mehrere Gulden für sich behalten habe[4].

---

[1] Domglöcknerbuch. Bibl. des Alterthumsvereins. Bl. 2b.

[2] Rathsarchiv. Akten Nr. 74. Klagesache David Göpner contra Demantium, Cantorem. 15. Oktob. 1626.

[3] Vgl. Beilage B.

[4] Die Fälle sind weniger als solche interessant, als weil sie uns indirekt angeben, wie groß der Chor des Demant gewesen. Er bekommt 6 Gl. (= 120 Gro-

So kam es denn zum Schluß, man wolle die Sache ans Oberkonsistorium berichten, und am 23. Nov. 1626 erledigte sich der Rechtsfall damit, daß der Rath, weil sich Göpner nicht zu verantworten gewußt, »Bedenken trage, ihn hinfüro zur Bestellung der Leichprocessionen zu gebrauchen«; »ingleichen wollen wir auch wegen des Kastendienstes nach Erörterung der Sachen gegen ihn zu erzeigen wissen«. Demant war also gerechtfertigt und konnte sich als den Sieger betrachten, so daß wir aus den Akten wohl einen heftigen Charakter, aber einen ehrenwerthen Menschen erkennen.

Da starb 1611 der Kurfürst Christian II. und auch die Kunst huldigte ihm im Tode. Demant stellte eine Reihe von Trauergesängen zusammen und sandte sie im Druck an den Dresdener Hof mit folgendem Begleitschreiben[1]: »Gnedigster Churfürst und Herr. Demnach Gott der Allmächtige nach seinem unerforschlichen Rat, väterlichen Willen und gnädigen Wohlgefallen den Churfürsten und Herzliebsten Herrn Brudern, den weilandt Durchlauchtigsten Herrn Christian II., Herzogen zu Sachsen . . . durch den zeitlichen Tod von dieser Welt sanft und seliglichen unlängst abgefordert, seindt billich alle und jede fromme Herzen und getreue Unterthanen über solchem tötlichen Abgange in höchstes Trauern gesetzt . . . Damit nun ich meines ortes, als Euer Churf. wenigster, aber doch getreuer und gehorsamster Unterthane, mein trauriges und mitleidiges Gemüthe . . . . an Tagk geben möchte . . . So habe ich etzliche *Threnodias* concinniret und diese traurige Zeit über mit meinen *concentoribus* allhier beides *publice* sowohl auch *privatim* mit fleiß getrieben, derselben auch etzliche durch den Druck publiciren lassen, welche Eurer Churf. Gnaden zu Trost ich hiermit offeriren, consecriren und dediciren thue . . . . Gegeben freybergk den 1. Augusti dieses 1611. Jahres.«

Wir kennen von diesem Büchlein nur den Titel, ein Exemplar habe ich von dieser 1. Auflage nicht beschaffen können[2]: »*Threnodiae*, das ist sehnliche Klaglieder über den Abschiedt des Churfürsten Christian II. von Sachsen. Leipzig. 1611. 4°.« — Wir werden über die innere Einrichtung des Buches bei dessen zweiter Auflage 1620 Gelegenheit zu reden nehmen.

---

schen), behält 7 Groschen übrig und vertheilt an Bassisten und Tenoristen je $2\frac{1}{2}$ Gr., an Diskant und Alt je 1 Gr. So setzt sich denn sein Chor aus ungefähr 30 Diskantisten, 20 Alt., 12 Ten. und 12 Bass. zusammen, macht ungefähr 80 Mann. Diese müssen es aber auch den Kompositionen nach gewesen sein.

[1] Haupt-Staats-Archiv. Loc. 7320. fol. 142. Kammersachen. Autograph des Künstlers.

[2] Ich citire nach Fétis.

Ich bin hier in der Lage, ein ganz unbekanntes Tonstück von 1612 einschalten zu können, das uns in eigener Handschrift des Verfassers, leider nur in 2 Stimmen erhalten ist[1]. Es heißt:

OMEN | In Nativitatem auspicatissimam | PROLIS MASCVLAE illustrissimo et celsissimo principi ac Domino | DOMINO | IOANNI GEORGIO SAXONIAE, IVLIACI, CLI-vorum et Montium Duci, S. R. I. Archimare-|scallo et Electori ejusdemque Imperii in | Terris Saxonico Iure nitentibus et in | Finibus ad hunc vicariatum pertinentibus pro tempore Vicario etc. | Felicissime editae | Dresdae, Anno 1612 die 4. Mensis Martii | Harmonicis Sex Vocum numeris decantatum | Humillimo animo et obsequio | subjectissimo oblatum | a | Christophoro Demantio Fribergensium Cantore. | CANTUS PRIMUS. |

In 2 Theilen angelegt, besingt es in lateinischen Hexametern die glückliche Geburt eines Sohnes am Hofe des Kurfürsten Johann Georg:

Lucifer, exoriens roseis Eous ab undis,
Est praeco indubius, non procul esse diem . . .

Einen Rückschluß auf den Werth der Arbeit gestattet die dürftige Überlieferung freilich nicht.

Wir sahen schon, wie gut die Tänze und Lieder Demant's abgegangen waren, weil das Volk so gern »eine *recreation* begehret, wenn es durch seine vielfältige *occupationes* abgemattet oder unlustig gemacht ist«. Auf's neue bedrängten ihn Musiker und Drucker, und um ihnen auch diesmal zu entsprechen, gab er die folgende Sammlung heraus:

FASCICVLVS | CHORODIARUM |
Newe Liebliche vnd Zierli-|che, Polniſcher vnd Teutſcher art, Täntze vnd | Galliarden mit vnd ohne Texten, zu 4 vnd 5 Stimmen | beydes Vocaliter vnd Instrumentaliter wol | zu Musiciren. | Jetzt neulich, der Musica Liebhabern vnd | freudigen Jugend zur ergötzung in öf-|fentlichen Druck verfertiget | Durch Christophorum Demantium Musicum | TENOR | Gedruckt zu Nürmberg, durch Bal-|thaſer Scherff in verlegung | David Kauffmanns. | MDCXIII. |

(Expl. Breslau Stadtbibl. Dedikation: »An den Hrn. von Tschirnhauß Freiherrn auf Polckenhain«. Hierauf die Vorrede mit den Worten: »daß ich aus E. G. Herrschaft benachbarten Statt Reichenberg bürtig bin«. Register. 1—30 Tänze mit Text; 31—40 Polnische Tänze ohne T.; 41—50 Galliarden à 5 mit T.; 51—60 o. T. Nr. 1 bis 12 mit Nachtanz-Proportio.)

[1] Dresd. Bibl. Mus. B. 1244, 15 m. C I, II. Nicht im Hs. Katalog. Vgl. meinen Katalog der Dresdener Musikalien. Monatshefte für Musikgesch. Beilage. 1890.

Digitized by Google

Schon die äußere Einrichtung bekundet leicht die Verwandtschaft dieser Sammlung mit den 77 Tänzen von 1601, aus denen die Nr. 12, 24, 30 direkt entlehnt wurden, steht aber weit hinter jenen an Frische und Natürlichkeit zurück und bleibt nur ein schwacher Abklatsch von jenen. Dazu ein immer stärker werdendes Schwanken der Tonart, das kaum bestimmt nachzuweisen gestattet, ob wir *G* mixolydisch oder *C* ionisch mit aeolischer oder dorischer Hinneigung vor uns haben, ferner Tonfolgen, die dem Ohre das möglichste zumuthen (z. B. Nr. 45: »Es ist kein größer Leiden«: *A* dur, *D* dur, *C* dur, *e* moll, *D* dur, *f* dur, *e* moll, *G* dur!) und nur aus Analogie der Melodieführung zu erklären sind[1]. —

Der Mensch kehrt gern zu den Neigungen der Jugendzeit zurück. So sollte es auch Demant gehen. 20 Jahre lagen zwischen seiner ersten Liedsammlung und der erneuten Absicht, neue Lieder auszugeben, die 1614 zur Reife gedieh. Wie damals nur der Form nach, so schließt er sich jetzt auch dem Inhalt nach an Georg Lange an. »Nun habe ich«, sagt er selber, »*pro exiguo meo modulo* abgewichenes Jahres[2] *priorem partem triciniorum Langii* mit 5 Stimmen zu übersetzen und den Liebhabern solche ihnen zuvor bekannten Stücklein durch öffentlichen Druck zu communiciren mich unterfangen, gäntzlich meynende, daß ich denselben einen angenemen Dienst hierinnen werde gethan haben.« Leider ist dieser 1. Theil der bearbeiteten Lange'schen Lieder nicht aufzufinden gewesen und wir sind daher nur auf die Originalarbeit Lange's angewiesen und können wenigstens die 20 Lieder dem Texte nach feststellen[3]. 1615 erschien nun der zweite Theil, den er »den gestrengen Georgen und Friederichen den Kölbeln, Gebrüdern auff Ullersdorf und Arnsdorf«[4] zuschrieb:

Ander Theil | Newer Deutſcher | Lieder, | Welche zuvor durch den Kunſtreichen | vnd geübten Musicum | Gregorium Langium | Havelbergensem mit dreyen | Stimmen compo-|niret, Jetzund aber dem Liebhaber zu Luſt, | Ergetzung vnd Dienſt, auffs new, nach der vorigen | Art, ſoviel möglich, mit fünff Stimmen | geſetzet, durch | CHRISTOPHORUM | DEMANTIUM MUSICUM. | Tenor. | Gedruckt zu Leipzig durch Valent. am | Ende Erben, im Verlag Thomae Schürers. |

[1] S. Musikbeilage 4.

[2] 1615 — 1 = 1614.

[3] Der Titel des Werkes lautete: Gregorii Langii Havelbergensis Newer deudscher Lieder, mit dreyen Stimmen ... der erste Theil .... In Verlegung Andreae Wolcken. 1588. (1. Aufl. 1584.) Dresden, Bibl. Mus. B. 1538. 1) Wenn ich dich nur hab. 20) Ach möcht es doch gesein.

[4] Ein in der 2. Hälfte des 15. Jhdrts. aus Böhmen in das sächs. Erzgebirge gekommenes Geschlecht. Vgl. Archiv f. sächs. Gesch. 5, 337.

(Exemplar: Hamburger Stadtbibl. 5 Stb. 4°. C. A. T. B. V. Dedik. nur im Tenor. Dat.: Freyberg d. 1. Jan. 1615. Ohne Index.

Er wünschte es sehnlichst, auch den *posteriorem partem* nicht allein *adorniren*, sondern auch *compliren* zu können, damit also solch sein *labor* nicht *imperfectus et mancus* verbliebe. Er wollte zugleich in beide Theile des Lange'schen Werkes einen nunmehr einheitlichen Tenor durch die 5stimmige Bearbeitung hineinbringen. Nur in dieser Absicht habe er den zweiten Theil herausgegeben. Das Unterfangen war an sich kein ungewöhnliches; es liegen mehrere derartige Umarbeitungen vor, so z. B. von Leonhard Lechner, der die Tricinia des Regnart so einrichtete. Die Art und Weise, wie Lange benutzt ist, läßt sich leicht an den Liedern des zweiten Theils verfolgen, ja in jedem einzelnen Falle feststellen und allgemein dahin bestimmen, daß Demant jeden wesentlichen Zug der einfachen, dreistimmigen Lieder weiter auszuspinnen nicht versäumte. Nehmen wir gleich die zweite Nummer: »Zart schönes Bild«. Eine dreistimmige Frage im C. I, II und Tenor beginnt, sie ist dem Lange Ton für Ton entlehnt; ihr folgt eine 4stimmige Antwort Demant's und so wiederholt es sich im Mittel- und Schlußsatz. Selten, daß Demant gleich von Anfang den Satz auf die Fünfstimmigkeit erhöht. Mit dem feinsten Verständniß sind die Themen herausgewählt und zu weiteren Gebilden verarbeitet. Nicht bloß ein geistloser Einrichter, sondern ein künstlerischer Geist hat die Form der sehr bescheidenen Liedlein für den verwöhnteren Gaumen der vorgeschrittenen Zeit zurecht gemacht. Als Perle müssen wir Nr. 17 bezeichnen: »Mein Herz von Lieb entzündt«[1], da sie alle Vorzüge eines deutschen Liedes vereinigt, Innigkeit, gesangreiche, schöne Motive zeigt und nirgends an den Eigenthümlichkeiten der spätern Zeit krankt, jugendfrisch mit reichem Wechsel der Klangfarbe prangt. Welche Lichter setzt er auf bei den Worten: »Groß Freud, und Qual und Pein«; wie wohl geräth der Terzschluß in Dur des Diskants! — Daneben wieder Lieder, in denen sich die harmonischen Effekte bis zum äußersten Grade der Schönheit zuspitzen. Nr. 2 steht in alter Tonart, *D* dorisch ohne *b* rotundum, das, wie so häufig, hier versetzt auf *G* mit einem *b* rot. erscheint[2]. Es beginnt korrekt mit der Dominante in Dur, also *D*-dur = *G* moll. Nun soll aber das Motiv eine Antwort bekommen, die hier (Takt 2) auf *G* erscheint. In dieser ist aber *e*, die große Sexte in *G*, enthalten, die wiederum die kleine Terz *b* (auf *G*) nicht zuläßt wegen des Tritonus *b*—*e*. Somit sieht er sich gezwungen, um

[1] Musikbeilage 5 a.
[2] Musikbeilage 5 b.

Digitized by Google

wenigstens die große Sexte *e* zu erhalten, die kleine Terz *b* aufzugeben und dafür *h* zu nehmen. Daß dadurch wieder ein tolles Schaukelsystem zwischen Dur und Moll herauskommt, liegt auf der Hand, das aus dem Kampfe zwischen altem und neuem Tonsystem nothwendig erfolgen mußte.

Wenn auch in dieser Sammlung die Folge der Tonarten streng gewahrt bleibt, so fällt das freilich dem Lange mehr zu als dem Demant, bestätigt aber dadurch nur die Regel[1].

Wie Demant durch die Bearbeitung der Lange'schen Lieder zurückgriff in Gedankengänge seiner Jugend, so geschah's um dieselbe Zeit in gleicher Weise mit dem Tympanum militare. Türkengefahr drohte nicht mehr: so benöthigten sich Änderungen, das Ganze wurde auf alle Marssöhne eingerichtet, die Vorrede und die Erwähnung der Feste Raab, die den eigentlichen Kern gebildet hate, blieb weg. Ohne Zusätze andererseits ging es nicht ab, die dem Titel ein ganz anderes Aussehen gaben:

TYMPANVM MILITARE, | Allerley Streit vnnd Triumph Lieder | Alß | Heldenmut, Martialiſches | weſen, Heerrummel, Feldgeſchrey, Schlach-|ten, Venus Krieg, friedſeeligkeit, vnd Liebesverbündtniß. | Allen Männlichen vnd Tapffern Kriegeshelden | ſo mit Ritterlichem Gemüthe pro aris et focis geſtritten, vnd | ſo es die not vnd wolfahrt deß Vatterlands erfordert | noch zu Streitten geneiget. | Zu ſonderbahrer Ehre, Lob, Ruhm vnd freudi-|gem gedächtniß, jetzund auffs neue, mit beſonderm fleiß in 5. 6. 8. vnd 10. Stimmen gar artlich gebracht, vnd ſo wol mit Menſchlicher | Stimm, alß mit allerhandt Instrumenten zu | Musiciren ganz freudig vnd | anmutig. | Verbeſſert, augiret, vnd anderweit publiciret | Durch | CHRISTOPHORVM DEMANTIVM, | Musicum Freiberg: Hermund. | CANTVS. | Gedruckt zu Nürmberg, bey Balthaſar Scherff | Jn verlegung David Kauffmanns. | MDCXV. |

(6 Stb. Dresden. Mus. B. 1500 [Tenor fehlt], Löbau, Berlin [V. vox].)

5 Lieder schickte der Verfasser unter der Bezeichnung »Heldenmuth und Martialisches Wesen« der eigentlichen Heerdrummel voran, die dann erst in unveränderter Gestalt (Nr. 6—15) folgt. An sie schließt sich noch ein lateinisches »*Classicum auspicale*« (Nr. 16) an in zwei Theilen mit Vergilianischem Fall: »*Magnanimi proceres fortissima pectora belli | horrida bella crepant*«, worauf der Venuskrieg (18. 19.) anhebt, den ein *Dialogus*[2] *Apollinis et Musici, de pacis com-*

[1] 1 Dorisch; 2—5 versetzt Dor. (*G* mit *b*); 6—10 äolisch; 11—14 *G* mixol.; 15—19 versetzt ionisch (*F* mit *b*). Nur 20. fällt aus dem Rahmen: Dorisch mit *b*. Vielleicht ein Nachtrag.

[2] Vgl. Nr. 26—28 in der *Convival. concent. farrago.*

Digitized by Google

moditatibus« à 8 ergänzt (Nr. 20) und ein beliebtes Parecho »*de conventione amantium conjugali*« à 10 beendet. Friede und Eheglück entsprießen als die Früchte des harten Krieges, *pax paritur bello:* »Friede ist der beste Klang«. Eine glückliche Idee, die dem Komponisten offenbar selber eignete. —

Das Jahr 1617 nahte und damit die 100jährige Wiederkehr der Reformation. Demant suchte zur Feier dafür sein älteres Tedeum hervor, bei dessen allmählichem Werden wir so recht einen Blick in des Künstlers Werkstatt werfen können. Er hatte schon einmal 1610 in der *Corona harmonica* (Nr. 69) ein Tedeum deutsch[1] für Hrn. Michael Rothen, Kurf. Sächs. Faktor der Seigerhütten Grünenthal, zu 6 Stimmen geschrieben, der ein Liebhaber der Musik war und freiwillig das Organistenamt an S. Nikolai eine Zeit lang verwaltet hatte, bevor er 1608 als Kurf. Wardein von Freiberg weggversetzt wurde. Damals führte man es am 30. Juli 1609 auf und dankte damit »Gott dem Herrn wegen des freyen *Exercitii* der evang. Lehre in Böhmen, Schlesien und Mähren, welches Ihre kais. Majestät Rudolph II. auf intercession Churfürst Christiani II. gnedigst vergönnt hatte«[2]. Doch damals hatte Demant nur eine ausgewählte Zahl von Strophen[3] 6stimmig bearbeitet, jetzt dehnte er sein Können auf das ganze Canticum aus, wenn er auch nicht alle Strophen durchweg 6stimmig setzte[4], und veröffentlichte es zu Anfang des Jahres 1618 unter dem Titel:

Das auſſerleſene vnd Troſtreiche CANTICUM oder | SYMBOLUM, der heiligen Altväter vnd Kirchenlehrer | AMBROSII vnd AUGUSTINI. | TE DEUM LAUDAMUS. | IN LAUDEM OMNI-|POTENTIS DEI, | Aus hertzlicher Frewde vnd | Chriſtlicher Andacht mit 6. Stimmen compo-|niret Vnd zu ſonderlichen Ehrengedechtnüß | offeriret, | Dem Ehrenvehſten Kunſtliebenden vnd | Wolbenambten Herrn | Michael Rothen | Churf. Sächſ. wolverordneten Factorn der Seigerhütten Grünenthal | Seinem inbeſonders günſtigen guten Freunde | Von | CHRISTOPHORO DEMANTIO, | Musico vnd Cantore der Kirchen vnd Schulen zu | Freybergk in Meiſſen. | CANTUS I | Gedruckt zu Freybergk bey Georg Hoffman Im Jahr 1618. |

(6 Stb. Kl. 4° ohne Vorrede. Expl. bei Bohn, in Elbing-Marienbibl.; in Fétis Bibl. zu Brüssel Nr. 1965 und in Berlin.)

Als Vorbild hat ihm unzweifelhaft das 6stimmige Tedeum des Rogier Michael, Dresdener Kapellmeisters, gedient, das von der eigenen Hand des Künstlers in Riesennoten als Partitur al libro auf

[1] Abschriftlich auch in Breslau. Cod. 44. Vgl. Bohn, musikal. Hss. S. 93.
[2] Vgl. Möller, Freib. Chronik. (A. 394.)
[3] 2, 4, 5, 8, 10, 12, 13, 16, 18, 19, 20, 27.
[4] 5, 20 à 5; 9, 13, 15, 16, 21, 22, 24 à 4.

Digitized by Google

Papier in Großfolio geschrieben[1], sich unter den Noten des Domes befand. Dies mochte Demant bei feierlichen Gelegenheiten oft genug haben singen lassen, denn die eingezeichneten Athemstriche deuten auf öfteren Gebrauch. Aber die Zeit verlangte modernere Kunstprodukte, darum machte er sich selbst an ein neues und zwar durchweg deutsches, während jenes abwechselnd lateinisch und deutsch vorzutragen gewesen war. Nirgends tritt diese Ähnlichkeit deutlicher zu Tage als an dem 8stimmigen Schlußsatz und Amen, zu dem der Keim unverkennbar in Michael's Tedeum lag[2]. Aber nirgends zeigt sich auch Demant's Kraftnatur dem Vorbilde überlegener als an diesem ganz machtvollen Amen. In welch sinniger Weise stellt er die Stimmen zusammen, führt sie ein und ab, bis sie dann alle in reichsten Verschlingungen sich begegnen. Ja, die deutsche Kunst weist auch im 17. Jahrhundert wahrhafte Meister der Töne auf. Wie hatte er sich in einem Jahrzehnt zu einem Tonkünstler ersten Ranges entwickelt. Früher alles einfach, nun drängt ihn alles zur Massenentfaltung, Farbenpracht und Glanz, und wir billigen die Worte seines Sohnes, der über seinen Vater einmal sagt[3]:

»Wie manche Symphonie habt Ihr mit Kunst gesetzet
Daran der Sterblichen sich hat ihr Herz ergetzet,
Wie offtes ist der Berg zu Zion fast erbebt
An völliger Musik, darnach Ihr nur gestrebt.«

Da begann 1618 der schreckliche Krieg, der eine düstere Wolke Unglück über das sächsische Land und auch über Freiberg hinwälzte. Der Zustand des Chores an der Schule war traurig[4]. Die Kunst verstummt vor dem Kriegslärm. Außer einer 6stimmigen Motette: »Herre nu läßt du deinen Diener in Frieden fahren«, die er im Florilegium Portense des Bodenschatz (Anhang Nr. 92) aus seiner *Corona harmonica* Nr. 15 beisteuerte[5], komponirte Demant in diesem Jahre nur ein größeres Hochzeitslied, das bedauerlich nur in einer Stimme, dem Tenor II, auf uns gekommen ist und in Pirna liegt[6].

Der vollständige Titel lautet:

Der Weiber Ehrenſchmuck | Das iſt: | Chriſtliches Braut Lied | Aus den Sprüchen Salomonis am | XXXI. Capitel genommen: | Vnnd | Auff die Hochzeitliche Ehrenfrewde, welche der Ehrenvehſte vnd Ehrenvolgeachtete | Herr

[1] Vgl. Kgl. sächs. Archiv. Loc. 7312. Kammersachen. 1. Theil. Bl. 287. Dazu meinen Aufzatz in der Vierteljahrsschrift für Musikwissensch. V. S. 272.

[2] Musikbeilage 6a und 6b.

[3] Leichpredigt auf Demant.

[4] Man vergleiche die Beilage A.

[5] Ein ähnlicher Satz à 5 vom Jahre 1620 in den Threnodien Nr. 24.

[6] Kirchenbibl. Nr. 45q. Unbekannt.

Michael Prager | Vornehmer Bürger zu Freybergk: | Mit der Erbarn vnd Ehrenvieltugendsamen Jungfrawen | Anna | Des weyland Ehrnvesten vnd Achtbarn Herrn SALOMONIS | Lincken Churf. Sächs. wolverordneten Ober Hüttenverwalters | seligen nachgelassenen Eheleiblichen Tochter daselbst | Am 13. Tage Octobris, dieses 1618. Jahres Christlicher | Ordnung nach angestellet vnd gehalten | Gerichtet vnnd | mit 8. Stimmen componiret, | Durch CHRISTOPHORUM DEMANTIUM. | Musicum vnnd CANTOREM. | TENOR II. | Gedruckt zu Freybergk bey Georg Hoffman Im Jahr 1618. |

Der Bräutigam, aus dem Geschlecht der Prager, wird in einigen Versen glücklich gepriesen wegen »dieses Ännlein lobesam«, die aus einer schlesischen Familie stammte.[1]

Zugleich wird dem Bräutigam ein etwas zweideutiges Räthsel aufgegeben:

»Dic mihi quae, sponse, est medio duplicata puella.
Cui pars anterior posteriorque pares?«

das natürlich mit »Anna« sich löst. Die Komposition zu beurtheilen ermöglicht die Dürftigkeit der Überlieferung nicht.

Aber der Kirche und ihrem Dienste war einmal Demants Kunst gewidmet; verzieht er auch bisweilen auf weltliches Gebiet, doch kehrt er immer zu ihr zurück. Nach bald 10jähriger Pause schenkt er ihr das umfangreichste seiner Werke, die

Triades Sioniae | Introituum, | Missarum Et Prosarum, | Quinque, Sex, Septem & Octo Vocibus, in festis | praecipuis decantandarum. | ... à Christophoro Demantio | Musico, Fribergensium Hermundurorum | Cantore. | Tenor | Fribergae Typis exscriptae, | Sumptibus Melchioris Hoffmanni, Bibliopol. Frib. | Anno 1619. |

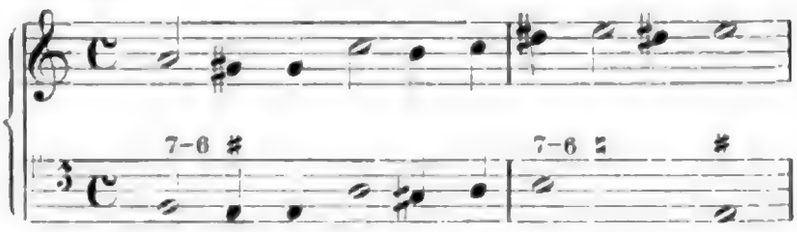
(8 Stb. in 4°. C. A. T. B. V. VI. VII. VIII. und außerdem noch ein Bassus generalis, der folg. Separattitel trägt: *Nova | Bassi et Cantus | Generalis | Sive Continui | Conjunctio | ... edita 1619.* Vgl. Bohn, Katal. S. 111; Kade: Freib. Katal. S. 3. Expl.: Leipzig Stadtbibl.; Elbinger Marienbibl., Berlin, Freiberg, Wien, Schellenberg, Breslau Stadtbibl, (fehlt C. u. VII.), Bohn.)

Dem Werke sind zwei Vorreden vorangeschickt, in deren lateinischer Demant stark gegen so viele kontrapunktisch ganz werthlose Gesänge eifert, die nicht einmal dazu paßten, als Düten für Weihrauch und Pfeffer verbraucht zu werden, dennoch aber sich in aller Welt Händen befänden, bloß aus dem Grunde, weil sie was neues seien. Daher komme es, daß auch in Betreff des Bassus generalis

[1] Wahrscheinlich verwandt mit Joh. Lincke poët. laur., der für die Trias precum 2 Anagramme auf Demants Namen machte: »*Nomine fers Christum*« und »*I, da per sonum Christo thus.*«

verschiedene Mißbräuche hervorgegangen seien und der eine bald dies, der andere jenes ausgeklügelt habe. Dies Kunstmittel habe aber zuerst Ludovicus Viadana, der berühmte Musikus und Organist erfunden und etwa um das Jahr 1605 ans Licht gebracht. Da nun aber trotz der Vorschriften, die Michael Praetorius in seinem Syntagma music. III, 3. 6 (erschien auch 1619) darüber gebe, viele schwache Organisten namentlich Deutschlands sich abmühten, irgend eine Naht zusammenzubringen, auch der Spieler aus dem bloßen Basso continuo unmöglich die äußersten Stimmgrenzen des Tonsatzes errathen könnte, so habe er außer dem Generalbaß auch noch einen Generaldiskant hinzugefügt, so daß nun der Organist die beiden äußern Stimmen vor Augen habe und auf diese Weise die ganze Komposition übersehen, leiten und unterstützen könne.

Für diese neue Einrichtung, auf die Demant ziemliches Gewicht zu legen scheint, giebt er nun in der darauffolgenden zweiten, deutschen Vorrede »an den günstigen lieben Leser« 11 ausführliche Anweisungen, die im Allgemeinen mit denen bei Praetorius und Viadana übereinstimmen. Einzelne sind sogar nur die deutsche Übertragung aus Viadana. Nur eine darunter hat ein besonderes Interesse, weil aus ihr die Deutung und der Gebrauch der Accidentialien klarer hervorgeht, als aus allen über diesen Punkt bekannten Angaben. Er sagt nämlich unter g: »*Tertia major* und *Tertia minor*, oder die *Semitonia*, wann sie im Diskant nicht vorhanden, werden über dem Baß vorzeichnet befunden; die ♮ quadrata befinden sich nur allein im b und f. Das ist, so sich die Komposition mit dem Baß in der Quinta befindet«. Die erste Hälfte dieser Vorschriften ist klar und bedarf keiner weiteren Erläuterung: das Chroma ♯, gilt für jede Dur-Terz, gleichviel ob sie in der vorgeschriebenen Tonart als moll verzeichnet steht. Demnach wird in *G* mit *b* das *h*, sobald es als Terz vom Baß erscheint, mit dem Chroma ♯ bezeichnet: z. B.



Das heißt im letzten Takt nach unserer Zeichensprache:

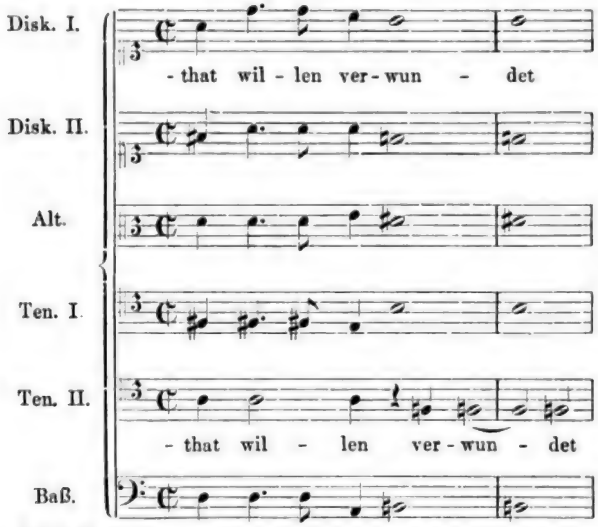
3♯ 4. 4 3♯ 8
7 6. 5♯ ♯
H - - - - E

Diese Auslegung beruht nicht auf Vermuthung oder Willkür. Demant wendet seine Vorschrift noch öfter an. Der eklatanteste

Digitized by Google

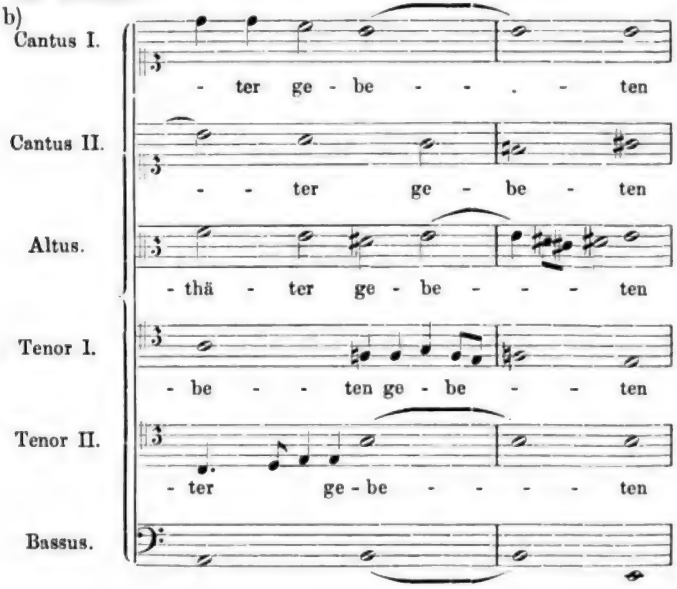
Fall dieser Art, der jedem Zweifel begegnet, findet sich in der Weissagung des Propheten Jesaia cap. 53 Anhang zur Passion. Daselbst lautet die Stelle in Noten ausgeschrieben:

a)



oder am Schluß:

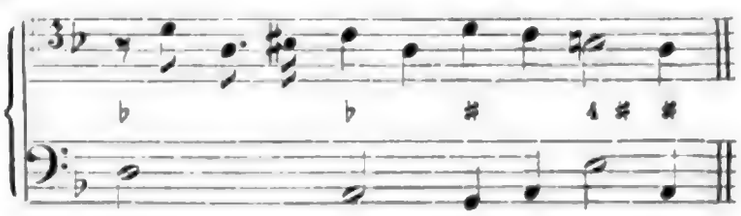
b)



Diese Fälle sind darum von hohem Interesse, weil sie den Unterschied von Terz und Quinte oder vom Chroma ♯ und ♮ quadratum so recht schlagend in ein und derselben Stimme in ein und demselben Takte vor Augen führen. Denn das erste Viertel im Diskant II (Beispiel a), das als Terz von *D* im Baß erscheint, ist der Vorschrift gemäß mit Chroma (♯) bezeichnet und derselbe Ton *fis* im Diskant II ist auf dem fünften Viertel mit ♮ quadratum bezeichnet, weil er nun als Quinte von dem Tone *h* im Basse auftritt. Desgleichen auch die letzten Noten im Tenor II. In beiden Stimmen ist darum an ein *f* gar nicht zu denken. Denn wenn auch Demant harte Dreiklangsfolgen liebt (*C* moll — *A* dur), so würde dieser Fall doch seiner eigenen Vorschrift zu sehr in's Gesicht schlagen, abgesehen von der Kakophonie, die entsteht. Daß Demant bei dieser höchst eigenthümlichen Auffassung einer schon vorhandenen ältern Praxis gefolgt sein sollte, ist schwer anzunehmen, auch durch nichts bis jetzt zu erweisen. Er verwendet dies Verfahren schon in einem seiner ersten Werke, den deutschen Liedern von 1595 z. B. Nr. 12, Theil 2.

Da bezeichnet er den Dreiklang *a c fis* (Sextakkord vom Dreiklang auf dem Leiteton) mit Chroma vor *c* (*cis*). *Cis* soll aber gar nicht wirklich genommen werden, sondern die Oberstimme soll sich nur nicht überrascht finden, wenn der vom Tritonus abstammende Sextakkord mit *fis*, nicht mit *f* konstruirt ist. — Viadana, dem Demant doch sonst so ängstlich folgt, giebt über diesen Gebrauch der Accidentialien eine so allgemeine Vorschrift, daß sie hier nicht herangezogen werden kann. Er sagt sub 8 seiner Bemerkungen zu seiner Gesammtausgabe von 1620 (erste Ausgabe 1613) wörtlich: »*Auctor operam dedit, in assignandis singulis accidentibus* ♯, ♮, ♭ *suis propriis sedibus, quamobrem advertat Organista, ne illa incurius aut praetereat, aut transportet*«. Auch bei seinem jüngeren Zeitgenossen Heinrich Schütz, der diese italienischen Erfindungen zuerst mit nach Deutschland verpflanzte, habe ich diese Verwerthung des ♮ quadratum nicht gefunden.[1]

[1] Der Herr Verfasser hat wohl nicht beachtet, was ich über diesen Punkt in dem Vorwort zu Band I der Schütz-Ausgabe, S. IX, auseinandergesetzt habe. In der That unterscheidet Schütz ♯ und ♮ ganz in der Weise des Demantius, wenn er gleich nicht immer konsequent verfährt. So steht Band I, S. 171, 3. und 2. System von unten:



Digitized by Google

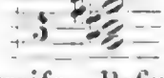
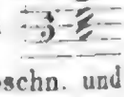
Der deutschen Vorrede schließt sich ein längeres lat. Gedicht des Georg Hausmann, Tertius der Freiberger Schule an, in dem die neue Erfindung vom doppelten Generalbaß und Diskant verherrlicht wird.

Zuerst 24 größere Sätze, die mit einem Votum Syonium (*Laetatus sum in his* à 5) beginnen; dann folgen 11 Introiten für verschiedene Feste des Jahres, alle zu 6 Stimmen. Schließlich bietet der Verfasser noch 3 Prosen (à 6) und 4 Messen (à 6, 7, 8). Zwei von diesen gründen sich auf Themen des Perinnus und Bassaini. Im Crucifixus und Benedictus wirken nur 4 Stimmen mit. Zur Auswahl und Abwechselung dienen Nr. 20—24 (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Litanei alle à 8).

Es bleibt zu beklagen, daß ein Ergänzungswerk hierzu, die »Laudes Sioniae« à 5—10, 12 und 16 Stimmen nicht zur Vollendung gekommen ist, das er doch auch »*in publicum* zu ediren« beabsichtigte, wie er am Schlusse der deutschen Vorrede zu diesen Triades Sioniae andeutete. Der Grund liegt in den Schlußworten: »*brevior sum propter officii occupationes*«.

Das Jahr 1619 brachte nur noch eine Motette: »Du bist aller Dinge schöne« 8 voc., die aber in der Liegnitzer Bibliothek im Laufe der Jahre verloren gegangen ist. (Vgl. Pfudel, Katalog.

Bei den häufigen Sterbefällen in der Stadt hatte sich ein rechter Mangel fühlbar gemacht: es fehlten passende Gesänge, die sich auch für die leider häufigen fürstlichen Beisetzungen verwenden ließen. So war denn auch hier Demant unablässig bemüht, neues zu schaffen. Wir wissen von einem solchen Trauerlied, das er dem Kurfürsten übersendet: »aus untertheniger und schuldiger Betrübniß über dem unzeitigen absterben des weiland durchleuchtigsten Fürsten Hrn. Augusti Herzogs zu Sachsen, habe ich beigefügtes Trauerlied verfertiget«. (Freiberg d. 6. Febr. 1616. Hauptstaatsarchiv. Kammersachen 1616. Loc. 7324 Fol. 57. Autograph des Künstlers.) Wir kennen ferner »ein schön und tröstlich Sterbgebetlein so von Christophoro Demantio auff 5 Stimmen gesetzt und bei Hrn. Valentin Buchführers, eines Ratherrn, Sepultur gesungen worden, 16. April 1616: »Herr Jesu Christ, mein Herr und Gott«. (3 Str. Freib. Gymn.

Man sehe ferner Band IV, S. 110, Syst. 3; S. 113, Syst. 2; Band III, S. 93, Syst. 1 u. s. w. Nicht im Zusammenhange mit diesem Gebrauch des ♯ scheint mir die Erörterung über den Akkord  zu stehen, wenn ich anders die Meinung des Verfassers richtig begreife. Befindet sich hier ein ♯ vor c̄, so soll es auch gesungen werden. Dieser gewissermaßen alterirte Akkord, der nach  fortschreitet, findet sich auch bei Schütz; s. Band III, S. 159, letzter Abschn. und 160, erster Abschn. *Ph. S.*

Digitized by Google

Bibl. Leichpredigt.; dort ohne Musik = Threnod. S. 247.) Gleichem Zwecke dienten auch »2 schöne tröstliche Gesänge so von Christophoro Demantio auf 5 Stimmen gesetzet und bey Fraw Barbara Holeweinin Sepultur gesungen wurden«. (1617. Freiberg, Hoffmann = Threnod. Nr. 41. S. 229: Herr Jesu Christe Gottes Sohn; und Nr. VII. S. 23.) All diese verstreuten Trauergesänge vereinigte er 1620 in der zweiten Auflage[1] seiner: Threnodiae | Das ist | Auſſerleſene Troſtreiche | Begräbnüß Geſänge | So bey Chur- vnd fürſtlichen Leichbe- | gängnüſſen vnd Beyſetzungen Wie auch bei | anderer im HERRN Chriſto ſeliglich entſchlaffener | Beſtattungen in der Churf. Sächſ. | freyen | Häupt Bergk Stadt Freybergk in | Meiſſen üblichen | beneben andern Chriſtlichen meditatio- | nibus vnd Todesgedancken | Mit fleiß zuſammen getragen vnd jetzo | auffs newe mit 4. 5. auch 6 Stimmen bergeſtalt Contrapuncts weiſe geſetzet, daß ſie beydes Cho- | ral vnd Figural, wie es jedes Orts vnd zeits gelegenheit | giebet den Verſtorbenen zu Ehren, den Vberlebenden | aber zu Troſt vnd linderung der Trawrigkeit auch | ſonſten zu Hauß nützlichen können | gebrauchet werden | Durch | CHRISTOPHORUM DEMANTIUM, | Reichenbergensem. Musicum, der Kirchen | vnd Schulen daſelbſt Cantorem. | Mit Churf. Sächſ. Freyheit nicht nachzudrucken. | Gedruckt zu Freybergk bey Georg Hoffmann | Im Jahr 1620 |

(Expl. häufig: z. B. Dresden, Ars. mus. B. 1824.) Er widmet das Werk der Berg- und Schmelzerknappschaft, die ja besonders bei fürstlichen Begräbnissen zu thun hatte. Schlecht sei es vor 16 Jahren bei seinem Antritt mit den Gesängen bestellt gewesen, deren man kaum 8 oder 9 gehabt, welche man mit Verdruß oftmals wiederholen müssen. Nachmals seien aber solche von Jahr zu Jahr vermehrt worden und viel andächtige Grablieder neben den lateinischen und deutschen Motetten in üblichen Brauch kommen, die er mit lieblichen fünfstimmigen Melodeien gezieret, doch also, daß der Diskant den gewöhnlichen Choral allzeit behält und führet und also beides, der gemeine Mann und Weibspersonen füglich mit singen können. — Schon aus den Worten »mit 5st. Melodien gezieret« ergiebt sich, daß Demant hier nicht Komponist sondern nur Tonsetzer war. In sofern tritt der Werth dieser Sammlung vor andern zurück. Das hat denn zur Folge gehabt, daß wir heute die beiden, darin vorkommenden Melodien: »Freu dich sehr, o meine Seele« und »Von Gott will ich nicht lassen« ihm nicht mehr zuschreiben, die ja schon Walter ihm mit Recht absprach. Nichts desto weniger hat gerade dieses Buch den Namen Demant's länger als andere erhalten. Schon 1625 wurden 6 Stück daraus (Nr. 6, 25, 27, 43, 48, 95) aufgenom-

[1] 1. Aufl. 1611. S. o. S. 505.

Digitized by Google

men in die »*Sacra Cithara*, das ist 80 schöne geistliche Gesäng mit 4 und 5 Stimmen vor die Jugend zusammengetragen . . . durch Abraham Wagenmann, Nürnberg«. (Vgl. Eitner, Bibliogr. S. 515.[1] Döring, Choralkunde 1865 S. 55, u. 121 giebt 2 Proben daraus und schließlich druckt Schoeberlein (lit. Chorgesang II, III 1868, 72) aus diesem Werke eine ganze Reihe Choralbearbeitungen ab.[2] —

Zu bemerken bleibt noch, daß einige Nummern nicht von Demant herrühren, so gleich die erste, das »*Ecce quomodo*« von Jac. Handl, das »Lasset die Kindlein kommen« S. 219 von Seth Calvisius und ein Lied (S. 301) »Ach lieben Christen seid getrost« von einem gewissen »Gigas«. —

Man sieht aus allem, wie gern fremde Sammlungen Stücke Demants aufnahmen; auch Bodenschatz bereicherte den 2. Theil seines Florilegium Portense (1621) durch 3 8st. Sätze von ihm: Nr. 72: *Jerusalem gaude*, 80: *Jam plausus*, 141: *Gaudent in coelis*.

Aus dem Jahre 1622 liegt uns wieder ein bis dahin unbekanntes Gelegenheitsstück zu 8 Stimmen vor, das als Dialog zwischen Braut und Bräutigam gedacht ist. Das Werk fand sich in 7 Stimmen mit je 4 Seiten im *C. T. B. superioris chori* und *C. A. T. B. inferioris chori* auf dem alten Archiv zu Schellenberg. Eine Signatur fehlt. Den Titel gebe ich vollständig: Dialogus | Sponsi et Sponcae, cum voto Nuptiali | Auff die hochzeitliche Ehrenfrewde | des Ehrenvesten | Wolgelehrten vnd Vornehmen Herrn | JOHANNIS CASPARI Refens | beyder Rechts erfahrnen vnd Vornehmen Patricii | zu Chemnitz Breutigams. Vnd | der Erbaren | Vielehretugendsamen Jungfrawen | VICTORIAE, | Des Ehrenvesten | Erbaren vnd Wolweysen Herrn | Hans Pragers | Churf. Sächs. Zehendners vnd des Raths zu | Freybergk allhier vielgeliebter Tochter | Braut | Welche den 6. Maij dieses 1622. Jahres, mit | Christlichen ceremonien gehalten. | Zu sonderbaren Ehren mit acht Stimmen gesetzt | vnd Componiret durch | Christophorum Demantium Musicum | vnd Cantorem daselbst. | Cantus superioris Chori. | Gedruckt zu Freybergk, bey Georg Hoffmann.|

Zu den Personalien können wir noch hinzusetzen, daß der Brautvater Hans Prager schon 1602 gestorben war (Leichpred. von. Sal. Roth. Gymnasialbibl. zu Freib. III. 4°. 97. 16). Die Braut gehörte also einem der reichsten und ältesten Geschlechter der Bergstadt an. — Der erste Chor, der — wie in dem Hochzeitskarmen des Catull — den Bräutigam vertritt, intonirt mit den jubelnden Worten:

---

[1] Auch in Andre's Lehrbuch der Tonsetzkunst, 1. Bd. 1832, wird Nr. 26: Ach Herr, mich armen Sünder, à 4 dem Demant zugeschrieben. Wohl mit Unrecht.

[2] II, 333, 96, 79, 334, 188, 185. III, 361, 137, 383, 378, 388, 364, 394, 366. (II, 200, 134, 188; I, 64 stehen nicht in den Threnodien.)

Digitized by Google

»Mein höchste Freud und Wonne,
O edle Perl und Krohne,
Die du leuchtest wie die Sonne:
Victoria! Ach Hertz
Komm bald, lös mich von Schmerz«.

Darauf antwortet das Brautchor:

»Ach Trost, ach Herz — Der dich nagt
Ach Lust, ach Scherz — Und so plagt,
Was hastu doch für Schmerzen, — Daß dir vergeht all Scherzen«.

So beschwören sie sich gegenseitig in einer Reihe von Strophen die Unverbrüchlichkeit ihrer Treue, die nur der Tod trennen soll: ganz ähnliche Gedanken, wie Demant sie schon in dem 8stimmigen Dialogus der *Farrago convivalium concentuum* 1609 unter Nr. 26 vorgetragen hatte, bei dem nur noch die beliebte Spielerei eines »Echo« die Scene pikant gemacht hatte. Musikalisch steht die Komposition nicht höher als die der drei Dialoge am Ende der schon erwähnten Farrago: »Jungfrau ich hätt ein Bitt an dich«, Nr. 26, *Responsum sivis mihi reddere*, 27, und *Huc ades insignis Nympharum plantula*, 28.

Das Jahr 1623 zeigt uns den Demantius in einer eigenartigen Ausgabe unter feiner Künstlergesellschaft. Der Jenenser Verleger Burkhard Großmann hatte schon seit 1616, wo eine schwere Krankheit ihn darniederwarf, geplant, Gott ein wohlgefälliges Werk zu stiften und den 116. Psalm »Das ist mir lieb« von 16 sächsischen Komponisten setzen zu lassen. Der Druck verzögerte sich, kam aber trotz mancher Hindernisse zu Stande und erschien 1623 unter dem Titel: »Angst der Hellen und Friede der Seelen d. i. der 116. Psalm Davids durch etzliche vornehme Musicos im Chur- und Fürstenthumb Sachsen componiret«[1].

Den ersten Platz behaupteten Leute wie Schein, die Michael'sche Kapellmeisterfamilie, Praetorius mit seiner letzten Komposition, Michael Altenburg und mehrere kleinere Lichter. Uns interessiren aus dem für sächs. Kunstgeschichte so wichtigen Bande vor allem die beiden Freiberger darin: Abraham Gensreff, der Superintendent des Domes, und sein Kantor Demant. Jener steuerte zwar eine 5stimmige Arbeit bei, gedieh aber über den 1. Theil nicht hinaus und setzte unter seine Arbeit, »weiteres verhindere die Muße«; er überließ ein mehreres gern den Fachmusikern. Es war unschwer zu erkennen, wen er damit meinte: seinen Kantor am selben Gotteshause, der denn auch gleich mit einer tüchtigen Arbeit in 4 Theilen

[1] 5 Stb. in Kleinfol. Exempl. bei Bohn und in Berlin; Proske-Regensburg nur Baß. Vgl. meinen Aufsatz über dies Werk in der Beil. zur Leipz. Zeitung. Nr. 9. 1890.

Digitized by Google

die Ehre des Freiberger Kantorats rettete. Leicht fließt seine Musik dahin, die Gedanken fehlen nicht. Merkwürdig bleibt aber, daß dieses Werk unsern Demant zum ersten Mal unter einen Deckel bringt mit seinem großen Zeitgenossen Heinrich Schütz, der auch eine Bearbeitung dieses Psalmes lieferte. Es war für Schütz das Jahr, als er seine Auferstehungsgeschichte in Musik setzte, einen Vorläufer seiner Passionen; und schon hier die ganze ausgesprochene Richtung. Schütz bevorzugt das dramatische, recitativische, falsobordonartige Element; Demant geht die alten schlichten Wege der Figuralmusik mit ihren kontrapunktischen Gesetzen. Sie eifern beide später noch einmal um die Palme, wo uns noch deutlicher ihre verschiedene Gedankenrichtung entgegentreten wird. Dieser Wettstreit ward ausgetragen auf dem Felde der — Passionsmusik.

Denn bei einer so vielseitigen Thätigkeit müßte es geradezu verwundern, wenn Demant eine Kunstgattung vernachlässigt hätte, in der alle Meister aller Zeiten den höchsten Ruhm suchten, in der Bearbeitung der »Passion«. Ein Jakob Obrecht schuf eine lateinische Matthäuspassion schon vor 1505 und der Leipziger Johann Galliculus eine Marcuspassion zwischen 1520—1538. Wir sahen ferner unter Demant's engeren Landsleuten, wie Balthasar Resinarius eine lateinische Johannespassion 1544 fertigte. Seit der Mitte des 16. Jahrhunderts tritt aber die deutsche Passion in Deutschland in den Vordergrund und in dieser Gattung versuchten sich besonders die Kapellmeister des nahegelegenen Dresdener Hofes, unter denen sich die Verpflichtug einer solchen Passionskomposition von einem auf den andern fortzuerben schien. Johann Walther ward hier mit seinen deutschen, streng an den Bibeltext sich anschließenden Passionen vom Jahre 1530, 1545 und 1552[1] grundlegend. Getreu daran hält sich Antonius Scandellus in seiner Johannespassion. 1561, und seiner Resurrection, 1573, und von Rogier Michael erfuhren wir erst jüngst, daß auch er zwei solche Passionen 1601 geschrieben habe[2]. Auch der Druck bemächtigte sich dieser Schöpfungen. Die erste Passion mit deutschem Text von Joachim von Burck erschien 1568 in Wittenberg, nicht aber, wie man allgemein angiebt, erst 1570 von der Hand des schon früher genannten Clemens Stephani.

In Freiberg fühlte man schon früh das Bedürfniß in der stillen Woche vor Ostern, die Passionsgeschichte absingen zu lassen und

[1] Vgl. O. Kade, Die ältere Passionskomposition bis 1631. Bertelsmann, Gütersloh, 1891.

[2] Vgl. meinen Aufsatz über Michael in der Vierteljahrsschrift für Musikw. V. 1889. Heft 2.

Digitized by Google

hierfür mit der Zeit die deutsche Sprache zu wählen. Wie in Meißen 1559, so wurde schon am 10. April 1565 zum ersten Mal die »deutsche Passion im Thume« zu Freiberg gesungen. Demant entschloß sich — wenngleich ziemlich spät — er war bereits 64 Jahre alt — zu einer Passionsmusik: ein Beweis, daß er die Schwierigkeit der Aufgabe nicht unterschätzte. 1631 erschien seine

Deutsche Passion | Nach dem Evangelisten S. Johanne. | Benebenst der Geistreichen Weissagung des vn-|schuldigen Leidens und Sterbens Jesu Christi, aus | dem 53. Capitel des Propheten Esaie. | Mit sechs Stimmen vffs newe[1] componiret | Von | Christophoro Demantio | Musico vnd Cantore zu Freyberg in Meißen. | Tenor. | (Vignette.) | Gedruckt zu Freyberg bei Georg Hoffmanns S. Erben. | Im Jahr M.D.C XXXI.

Dem Pirnaer 1858 von O. Kade entdeckten Exemplar fehlt die Baßstimme und ein Theil des Cantus II. Ich fand 1885 alle 6 Stb. — meist in doppelten Exemplaren — in der Freib. Gymn. Bibl. XI. 4°. 27. Vgl. meinen Katalog.

Wie üblich, beginnt eine Aufforderung an die Gemeinde: »Höret das Leiden unseres Herrn Jesu Christi aus dem Evangelisten Johanne«. Dann setzen die eigentlichen Worte des Joh.-Evangeliums (Kap. 18 V. 1) ein. Wie die lateinischen Passionen von Obrecht, Gallus (1587). Regnart (1595). Gesius (1613), wie die deutschen Passionen von Burck und Machold (1593), theilt er den Stoff in drei Abschnitte[2]. Wie Burck stellt er V. 35—37 um, so daß V. 35 mit den Worten: »und der das gesehn hat, der hat es bezeuget« nach V. 37 zu stehen kommt. Wie Burck benutzt auch Demant nicht die alte gratiarum actio »*qui passus es pro nobis, miserere nobis. Amen*«, oder das »Dank sei unserm Herrn«, sondern die bis dahin noch nicht dagewesene *Conclusio:* »Wir glauben, lieber Herr, mehre unsern Glauben, Amen«[3], und dies Amen strömt, nicht wie bei Burck, in zwei einfachen Dreiklängen, sondern breit aus, an ein anderes Amen in den Threnodien (Nr. 24) erinnernd. — In drei Abschnitten bewegt sich auch die Weissagung aus Jesaias, die von jeher in nahe Berührung mit der Passion gebracht wurde. Demant verzichtet auf eine Charakterisirung der Personen, wie die dramatisch angelegten, »*in certas personas distributae*« Passionen eines Walther, Scandellus, Meiland. Der Evangelist wird zehnmal 4stimmig meist mit Oberstimmen besetzt, ähnlich auch Christus formulirt, je siebenmal

[1] = neu, noch nie vorher verfertigt.
[2] Vgl. Spitta, Joh. Seb. Bach. II, 310.
[3] Nach Joh. 19, 35, Luc. 17, 5, Mark. 7, 5 gebildet.

Digitized by Google

4stimmig und 3stimmig, einmal 6stimmig. Die meiste Stetigkeit zeigt Pilatus, der siebenmal mit 3 Oberstimmen singt und nur einmal bei der in Hemiolen (▪ ✦) gegebenen Frage: »Was ist Wahrheit« alle sechs Stimmen vereinigt. Die Magd (*ancilla*) und der Knecht finden sich für 3 Oberstimmen, die *Turba* meist vollstimmig zu 6 Stimmen, einmal zu 4 Unterstimmen gesetzt.

Demant hat mit diesem seinem reifsten Werke seine künstlerische Höhe erreicht, dessen Werth nicht darin liegt, daß er die alte Passionsform wieder einmal neu komponirte. Seine Vorgänger, Lassus namentlich in den Turbasätzen, Burck, Meiland (1568—1570) und Schütz in seiner »Auferstehung« (1623) hatten alle früheren Mittel der Kunstpflege verschmäht und den kirchlichen Passionston, wie er für jede der drei Personen je nach den Satzschlüssen (Kolon, Komma, Frage) von Alters her vorgeschrieben war, beseitigt. Auch Demant löste den Zusammenhang mit dem kirchlichen Choralton auf: die ganze Komposition beruht bei ihm auf freier Erfindung, die dem mächtigen Einfluß des Madrigalstiles sich nicht hat entziehen können und wollen. Damit verliert sich wie von selber die strenge melodische Führung der einzelnen Stimmen, wie die alte Zeit sie beliebte; damit schleicht sich mehr und mehr der Instrumentalsatz ein. Was Demant auf die Art einbüßte, wußte er durch reiche, harmonische Ausstattung bis zu den äußersten Grenzen zu ersetzen. Nur einer Stelle sei beispielsweise gedacht zu den Worten: »und schrieb eine Überschrift auf sein Creutze, Jesum von Nazareth«, wo auf einen vierstimmig in den Oberstimmen ausgehaltenen *A*durdreiklang in der Quintlage mit vorausgehender Kadenzirung durch die Oberdominante *E*dur sofort ein breit ausgelegter *C*mollakkord folgt:

Desgleichen entzieht er sich früheren, beliebten Tonmalereien nicht, z. B. bei den Worten: »zween andre zu beiden Seiten«, wo plötzlich aus dem vollen Chore der Tenor und Baß heraustreten, um die beiden Schächer zu versinnbildlichen. So malt er das Flechten der Dornenkrone, so das Sinken des Hauptes Christi und vieles der Art. Das sind alles Zeichen einer neueren Zeit, Vorboten der Oratorien- und Opernmusik, in die Demant gleichsam vorfühlend hineingreift.

Digitized by Google

Wie aber dieses Werk an der Schwelle einer neuen Zeitströmung steht, so beschließt es die lange Reihe derjenigen Passionskompositionen, die sich darin gefielen, die einzelnen Personen der Handlung im mehrstimmigen Tonsatze zu veranschaulichen; es ist die letzte Passion, die in epischer Breite sich an der bloß erzählenden Form genügen läßt. So mitten hineingestellt als Schluß- und Eckstein gebührt daher der Demant'schen Passion ein dauerndes, geschichtliches Interesse. —

Die Kraft eines Mannes, der sich im einfachsten Liede versucht und in den schwierigsten Forderungen des Kirchendienstes genug gethan hatte, der mit den Weinenden die Saiten klagend gestimmt, der mit den Lustigen in Tönen gescherzt hatte, die Kraft war erschöpft. In dem langen Zeitraum von noch 12 Jahren giebt er nur noch 2 Zeichen seines Geistes heraus. Zunächst wiederholte er seine Isagoge in 8. Auflage mit dem erweiterten Titel:

ISAGOGE | ARTIS MUSICAE | AD INCIPIENTIUM | CAPTUM MAXIME | ACCOMODATA. | Kurtze Anleitung recht vnd leicht ſingen zu lernen, neben kurtzer | doch gründlicher Erklärung der Griechiſchen | Lateiniſchen vnd Italiäniſchen Wörtlein ſo bey den | Nëotericis oder jetzigen newen Musicis hin vnd | wieder vblichen vnd in gebrauch ſeyn. | Auctore | CHRISTOPHORO DEMANTIO, | Inclytae Electoralis Saxonicae et Metalli-|cae Reipublicae Freibergensis Cantore. | Editio Octava et ultima, | Prioribus multo auctior et correctior. | Cum Gratia et Privilegio speciali Elector. Saxon, | . — . . | FREIBERGÆ, | TYPIS ET IMPENSIS GEORGII BEUTHERI, | ANNO CIↃ IↃ CXXXII. |

(Exempl. Berlin; daselbst auch die 9. u. 10. Aufl. v. 1656 u. 1671.)

Neu waren darin die 101 Musterfugen vor allen, darunter auch zwei von Hasler und Walliser. Die Vorrede in bewundernswerthem Latein vom 12. März 1632 schrieb ihm dazu — kein Mensch ahnte dies — sein Freund Andreas Möller, der Chronist[1]. Sonst hatte das vielgekaufte Handbuch seine alte Gestalt bewahrt (s. o. S. 491).

Zum zweiten Male bewegten ihn zwei Todesfälle zum letzten Gesange: für einen Freiberger Bürger Holewein und für die Bürgermeisterin Anna Horn († 18. Sept. 1642). Ersterer bekam ein einfaches Lied gearbeitet (Freib. Gymn. Bibl. Leichpred. II. Bd.); die andere ward besungen mit einem Liede unter dem Namen: »Frommer Christen unerträgliche Noth und des vielbarmherzigen Gottes Gnad

[1] Sie fand sich von Möllers Hand im Original unter dessen Briefen in Hamburg, Stadtbibl. Bd. II. fol. 324, Nr. 207. (= IV. 91). Da ist sie datirt: 3. non. Oct. 1631. Nur die Zahl »33« von Demants Dienstjahren ist im Druck in 36 abgeändert.

Digitized by Google

im 6. Psalm artig entworfen vor diesem von dem weitberühmten Poeten Martin Opitzen, auf andere gewöhnliche Weise gesetzt und der selig verstorbenen Frau Bürgermeisterin bei dero ansehnlicher Leichenbestattung vor der Thür musicirt durch Christoph Demant. Chori Mus. Direct.« (ebenda). Das Gedicht lautete:

»Herr, nicht schicke deine Rache
Über meine böse Sache,
Ob sie wohl durch Übelthat
Großen Zorn verdienet hat,
Doch du wollest jetzt allein
Vater und nicht Richter sein.« (10 Strophen.)

Damit hatte er ausgesungen. Die letzte Angabe über Demant's Kantorenthätigkeit hat uns Möller[1] aufbewahrt: »d. 6. August 1634 ist der kais. General. Holcke tot nach Freiberg gebracht und von dannen nach Daemark geführet worden. Weil denn gleich ein Donnerstag eingefallen, da die Schulcantorey in der Stadt zu singen pfleget, hat man auff begehren ettliche Grabelieder für dem Quartier singen lassen«.

Nach 39jähriger Arbeitszeit in Schule, Kirche und Haus und öffentlicher Welt starb Demant am 20. April 1643. Kurz und schlicht berichtet das Todtenbuch des Domes den Tod seines Kantors: »25. April 1643 J. Christophorus Demantius in die ganzer 39 Jahre gewesener Cantor allhier *aetatis suae* 75 Jahr und 4 Monat«. Er ward auf dem grünen Kirchhof begraben, »allwo sein abgeseelter Körper in seinem Ruhestädtlein eine fröhliche Auferstehung erwartet«. Die Hinterbliebenen und einige Freunde gaben eiligst ein »*Monumentum Metricum*«[2] heraus, in dem sie den Verstorbenen feierten. Voran steht der emeritirte Freiberger Pastor P. Sperling, daran schließt sofort Andreas Möller 2 Distichen für seinen »Freund, Gevatter und einstigen Kollegen«:

»*Donec erunt Musae dulces et Cantor Apollo*
Donec grata Deo Musica turba canet;
Laus nomenque tuum, Demanti clare, manebunt
Teque bonum melicum fama probabit anus.«

Ein anderer Freund vergleicht ihn dann mit dem griechischen Sänger Amphion, seine Gesänge würde ein Lassus, ein Agricola anstaunen, und eine Anmerkung setzt in lat. Sprache hinzu, noch viele

[1] Chronik. Annalen, S. 507.

[2] *Monumentum Metricum honori et immortali Nomini Sacr. celeberrimi atque praestantissimi Musici Dn. Christophori Demantii Cantoris et Collegae Scholae Freib. dexterrimi meritissimi Anno 1643 d. XX. Aprilis Anno aetatis 76 . . . et die 25. Mens. ejusd. . . tumulati. Freiberg, Charactere Beutheriano.*

Digitized by Google

musikalische Werke von ihm harrten der Veröffentlichung[1]. Den Schluß bilden zwei Gedichte von seinen Söhnen Christoph und Christian, von denen »der klägliche Abschied« von dem Erstgenannten einiges Rührende enthält:

»Ade zu guter Nacht. Mein Hertz will mir zerspringen, | O liebster Vater ach, daß ich euch sehe bringen | Zur stillen Ruhestatt. Hilf Gott, wem klag' ich's Leid, | O du, mein einzig All, bringst mich ins Trauerkleid. Doch seid ihr nun mit Gott in die Kapelle kommen | Da schon der Assaph steht mit unser tausend Frommen | Und Euch empfangen thut, mit Euch zu singen tracht | Das »Heilig, heilig ist«. Viel tausend guter Nacht. —« Aber auch ein Grabstein ward ihm gesetzt, auf dem in Senaren die Inschrift des Rektor David Quellmalz zu lesen war:

Est suavibus clarus modis Demantius
Quacunque terras axis ambit ignifer
Haec tumba corpus, ast habet mentem polus.[2]

Die Wittwe Demants sucht später einmal (Rathsprotok. 13. Aug. 1651) nach »umb das Rennelein am Schülergäßlein hinter ihrem Hause; ist $22\frac{1}{2}$ Ellen lang und $1\frac{1}{2}$ Ellen breit« und bekommt zur Antwort, daß sie es »umb den tax vor 6 oder 8 Thlr.« haben soll. Er hatte also sein eignes Haus ihr hinterlassen.

Das erledigte Kantorat lockte zahlreiche Bewerber an. War der Andrang mit Demant zugleich schon groß gewesen, so steigerte er sich um dessen Stelle. 6 Männer bieten sich an: Conrad Küffner aus Altdresden, Michael Grießbach aus Zschopau, Samuel List aus Roßwein, ein Schüler Schützens, Stephan Otto aus Schandau und Christof Fröhlich bis dahin in Dresden. Für diesen verwendeten sich sogar die Kurfürstin Magdalene Sybille von Brandenburg und Johann Georg, Herzog zu Sachsen. Nach langen Verhandlungen ernannte man jenen Fröhlich, wieder einen Böhmen, aus Romburg am 3. Juni 1643 fast unter den Kanonenschlägen der Torstensonschen Geschütze zum Kantor.

Hundert Jahre später erinnerte sich die Schule ihres alten Demantius, indem der Rektor Samuel Mollerus am 21. Aug. 1743 in einem ehrenvollen Actus seines Wirkens und Schaffens gedenkt.

»*Floruit* — so beginnt er — *fuitque hic ante centum hos annos Christophorus Demantius Reichenberga Bohemus*«. Rühmend stellt er

[1] *Multa adhuc opera sunt, quae inter parietes latent et σὺν θεῷ lucem aspectabunt.*

[2] Die »alten Nachrichten von verschiedenen Merkwürdigkeiten« (S. oben S. 473. A. 4.) fügen noch hinzu: *Quae denuo jungetur olim corpori.* Der Stein findet sich nicht mehr.

Digitized by Google

ihn neben Lassus, Hasler, Lechner, Daser und Praetorius. »Seinen Geist, schließt er, der sich in seinen Werken bekundet, schätzt die Nachwelt am höchsten«[1].

Es bleibt nur noch übrig, seinen beiden Söhnen ein kurzes Wort zu widmen, von denen Christian schnell sich erledigt. Er besuchte die Freiberger, dann die Leipziger Thomasschule, ging nach Wittenberg und wurde 1640 Magister[2], 1650 Kantor in Frauenstein, unweit Freiberg, und starb daselbst 1652[3]. Wir besitzen nur ein lat. Gedicht in 6 Distichen von ihm auf seines Vaters Tod[4] und 2 Distichen auf den Rektor Schellenberg vom 23. Mai 1642, wo er sich »*Scholae Friberg. alumnus*« unterzeichnet. —

Mehreres ergiebt sich für den ältesten Sohn Christoph. Wir müssen ihn zunächst nicht mit seinem Vater[5], noch viel weniger mit einem gleichnamigen Christoph Demantius verwechseln, der 1633 nach Groß-Walthersdorf bei Freiberg kam, dort aber schon 14 Tage nach seiner Hochzeit am 26. Jan. 1634 starb[6]. Es muß dies ein Vetter des alten Kantors gewesen sein, der auch öfter in den Rechnungen über Einnahme und Ausgabe des Schulfiskus begegnet[7]. So heißt es da z. B. 1619: 9 Gr. *Christophoro Demantio discipulo aegrotanti Currendario*«; 1625: 2 Thlr. 16 gr. Chr. Dem. des Cantoris Vetter; 1627 2 Thlr. 12 gl. Chr. Dem. Bohem. uff intercession seines Vettern des Hrn. Cantoris«. Diesen erwähnt auch Möller in einem Briefe (s. u.) von 1629 als: *Reichenberga Boiemus, nostri Cantoris e fratre nepos*«. — Christophorus Demantius aber, des Kantors Sohn wurde um 1615 geboren und nennt sich bei seines Vaters Tode »den ältesten hinterlassenen Sohn«. Wir wissen über ihn einiges aus jenem reichen Briefwechsel Möllers in Hamburg. (Stadtbibl. Sup. epist. LXIX. LXX. u. sup. epist. Uff. et Wolf. X. 4°). Möller empfiehlt den jungen Mann im Jahre 1626 an den Rektor G. Hausmann in Dresden. Er schreibt ferner (II. 100) unterm 23. Mai 1627 an Joseph Clauder in Altenburg, wie er durch die von Christoph Demantius jun. gebrachten Briefe erfreut sei. Der junge Mann klagt ferner aus Wittenberg daß er kein Geld habe (14. Febr. 1638), und bittet ihn, den Arzt, um ein Mittel gegen die Krätze.

---

[1] Schulprogramm der Freib. Schule.
[2] R. Prot. sub die.
[3] Vgl. C. Bahn, das Amt u. Schloß Frauenstein. 1748. S. 11.
[4] Vgl. Monumentum metricum.
[5] Vgl. Kämmel, Neues Laus. Magazin. 49. S. 295.
[6] Vgl. Wilisch, Kirchenhistorie II, 365. Falsch in Album für evang. luth. Geistl. ed. Kreyßig. 1883.
[7] Von 1617—1642 Hs. in der Freib. Bibl.

Digitized by Google

Möller antwortet sofort (III. 54) und schickt ihm einige Rezepte. Unterm 29. Juli 1638 übersendet ihm dieser Demantius jun. sein Werk, die *Luscinia lugubris*[1], für das Möller ihm Geld schenkt. (III. 56.)[2] Ist dieses mir bis jetzt nicht auffindbar gewesen, so kann ich doch eine Reihe anderer Dichtungen und Arbeiten von ihm vorführen, die für verschollen gelten durften. Zunächst bot Kamenz eine Sammlung lateinischer Gedichte, die er für die Hochzeit seiner Schwester Helene (s. o. S. 496) zusammenstellte. (Stadtbibl. III. B. 41 K. Nr. 36). Der Titel lautet:

Gamelia | In auspicatissimas Nuptias | Humanissimi et Doctissimi Viri Juvenis | Domini | THEODORICI REGII | BUDSTAD. TYRIGETAE, | Ludimoderatoris et Actuarij in | Guttmanshaufen | SPONSJ; | Et pudicissimae Virginis | HELENAE-CATHARINAE, | Ornatissimi et celeberrimi viri Dn. CHRJSTO-|PHORI DEMANTJJ Musici et Cantoris apud Frei-|bergenses eximii filiae dilectissimae | SPONSAE, | Celebratas FREIBERGAE | Anno Christiano | CIↃ IↃ C XXIX. | d. 8. Septembris. | (Titelvignette.) | FREIBERGAE HERMUNDURORUM | Typis Georgij Hoffmani. |

Der Gemahl hieß Theodor König, war 3 Jahre Succentor in Budstadt und zog 1628 als Schulmeister nach Guttmannshausen. (Möller Chronik S. 327.) — Den Beschluß der lat. Gedichte bildet ein Vers von Johann Beyer: *sponsi patruus:* das war der Buchdrucker in Leipzig, für den der alte Demant 1595 ein Epithalamion verfertigt hatte. (s. o. S. 475.)

Zu den philosophischen Werken des Demant junior gehört die: »Philosophische Ariadne der 7 freien Künste und derselbigen Kleinodien durch Christ. Demantium, der freien und mathematischen Künste Beflissenen. Dresden 1659«, und die »*Trutina rectitudinis ad probatae vitae specimen, psalmi primi respectu exhibita, Dresden.* 1643«[3]. Dazu kommt noch ein handschriftliches Werkchen auf der Dresdener Bibliothek: »*Heliotropium universale mentis*«. (7 Bll. C. 177. 4) und auf der Göttinger Bibliothek: »Schuldige Pflicht so dem triumph. Fürsten und Erzherzogen der Seelen Christo Jesu abgelegt wird.« Leipzig 1647. 4°. Zugleich lernen wir ihn auch als Dichter kennen und dazu verhilft uns ein kleiner äußerst seltener Druck auf der Zittauer Bibliothek (Philol. 8°. 276) mit der Bezeichnung:

[1] Fétis citirt es »1655« als *Luscinia poetica*, schreibt es aber dem Neffen des Kantor zu. Das a. a. O. erwähnte »magisterium didacticum 1655« kann ich nicht belegen.

[2] Vgl. Beilage C.

[3] Beide aus der Kgl. Bibl. zu Dresden. Letzteres mit datirter Vorrede: »*Misenae. Cal. Mai.* 1643.«

Digitized by Google

Teutſches | Meduſen-Bächlein, | So dem Vrſprung nach, aus | unſerm angefaßten und dienſt-will-|fertigſten Sprachen-Wäldern | wenigſt genommen. (Titelvignette.) | Beſchrieben und eröffnet | Von | M. Chriſtoph Demant, der Poeſie Liebhabern. | Freybergk in Meißen, | Gedruckt bey Georg Beuthern. | Im Jahr 1646. |

Das Büchlein ist Zittauer Bürgern, darunter auch dem Musiker Andreas Hammerschmied gewidmet »zur Ansuchung eines gewünschten und beförderlichen *Patrocinii*« und hinter der Vorrede unterschrieben »M. Christoph Demant, der Poesie Liebhaber.« Die unvermeidlichen Gelegenheitsgedichte fehlen auch hier nicht: »Morgenruthe der Frauen Hedwig, gebornen Churfürstin zu Sachsen, als derselbigen Leichenbegängniss den 30. Mai 1642 zu Freiberg gehalten wurde, in einer kläglichen Melodey verfasset und aufgesetzet.« Daneben eine Jubelode für Magdalene Sibylle von Brandenburg vom 11. Nov. 1638, ihrem Hochzeitstage. Sonette, Epigramme und Akrosticha bieten sich in reicher Auswahl, deren letzteren eines (Nr. 12 den Namen Anna Tomessin ergiebt und dessen 2. Hälfte ich zur Charakterisirung der Demantschen Poesie hersetzen will, zumal das Gedicht aus Catull entlehnt sein will:

Tellus gibt nun sich jetzt zur Ruh
Und schließt die Augenlider zu
Nimbt an die tunkelbraune Nacht
Demnach bisher sie hat gewacht.

Ob Titan gleich gewichen ist
Und man des Tages Licht vermißt
Kömpt doch den Sterblichen zugut
Der Dienst der treuen Geister — Hut.

Mit Gnüge sein so zugebracht
Die Stunden heute bis zur Nacht
Mit Ruhe sich auch legen ein
Die Thiere, die selbst müde sein,

Es eignen sich kein Ungemach,
Harm, Sorg und Kummer lassen nach.
Die schnöden Träume müssen weit
Hinweg und kehren sich beiseit

So viel aufgehn der Sternelein
In mancher Nacht ohn Mondenschein
Sey stets der Aeglen anbegehrt,
Daß ihr gut's ewig widerfährt.

So viel Minuten sind gezählt
Bis zu dem Morgen ungefehlt.
Wenn die Diana vollen Schein
Zu haben pflegt, kommt ihr gut's ein.

Digitized by Google

In stillen Wässern so viel gehn
Kühl Tröpflein und wie viel bestehn
Goldkörnlein in der Tagus fluth
So viel komm Wohlfahrt ihr zu gut.

Nach aller Hoffnung und Begier
Geschehe dieses für und für.
Den süßten Nektar schmecke sie
In Sterblichkeit vollkommen hie.

Dürftige Poesie. Aber die ganze Zeit dichtete nicht viel anders, und wir brauchen nur an den gleichzeitigen David Schirmer aus Papendorf bei Freiberg und an dessen Rautengebüsche zu denken, um die Demantsche Poesieschwäche zu entschuldigen. Das Todesjahr des jüngeren Demant wissen wir nicht.

Damit hören die Spuren des Demant'schen Geschlechts für den Forscher auf. In Freiberg wie auch in Reichenberg erlischt es. Die Familienglieder haben sich zerstreut, und zerstreut wie diese liegen die Werke des »Freiberger Apollo« in allen Theilen des deutschen Vaterlandes.

Litterarische Beilagen.

Beilage A.

Es sey hier mit zu wissen daß, nach deme die Kirchen allhier in dieser löblichen Bergkstadt Freybergk ohne frembde Scholaren mit figural unndt Choral nicht erhalten unndt nothdürftig versorget werden mögen, unndt aber sich ofters begeben hat, daß etliche Scholares, wenn sie etwan bey den bürgern in Krankheiten gerathen zu Zeiten nicht allein gar verstoßen worden, sondern auch sonsten noth unndt mangel haben leiden müssen, solchem aber vorzukommen unndt damit hinfürder, do einer oder der ander in Krankheit fiele, keine Vorschub hatte, oder vor seinem Hospitio möchte verlassen oder verstoßen werden, unndt gleichwol der- oder dieselbe nicht hülfloß gelassen, Sondern Ihnen, wenn es die nothdurfft erfordert, aus der Apotheken an Arzney labsal undt anderes beygesprungen werde, undt wie sichs etliche mahl begeben undt zugetragen hatt, alleine aus manglung dergleichen Menschlichr Hülffe, darüber nicht gar uffgehen möchten, desgleichen Wann frembde Scholares undt Schreiber an hero gelangete || dene Vertröstung gethan würde, daß si jeder

Digitized by Google

untergebracht werden solten unndt könden undt aber nichts zu verzehren hätten, daß solchen bevoraus, wann gespüret wirdt, daß sie nicht allein fleißig unndt gelahrt, sondern auch gute Musici undt disfalls in Kirchen unndt anderer Occasion zugebrauchen gratificiret seindt, inmittels uff erkendtnis unndt nach gelegenheit neben den wöchentlichen Cantorey oder current singen, als sie hiermit nicht zureicheten, etwas zu hülffe uundt Beysteuer ertheilt werden könne.

Alss ist am 17 May des vorlängst abgewichenen 1617 Jahres uff vorhergehende Berathschlagung und gutachten derer damals gewesenen Schuel-Collegen beförderst der Wohlgelarten Achtbaren unndt Erbarn Herrn M. Johann Schellenberg, dieser Schulen Rectoris, M. Herman Köttner, damals Conrectoris, So Wohl Christophori Demantii Cantoris, mit den Scholaren undt Schreibern Unterredung gehalten unndt ihnen vorgetragen worden, wie etwan eine Contribution angeordnet, daß Monatlichen etwas von Ihnen colligiret unndt hiervor obgedachte wohlmeinende Vorsorge zu Werk gerichtet werden möchte und demnach sie sich hierzu gutwillig befunden, ist solches nochmals dem Ehrwürdigen Großachtbaren undt wolgelarten Herrn M. Abrahamo Gensreffio — vorgetragen. Michaelis 1622.

Beilage B.

Rathsarchiv Nr. 81. Christophorus Demantius Cantor et Coetus scholasticus contra Davidt Göpnern wegen beschuldigter untreu. wegen austheilung der Leichenpfennige. de ao 1626.

Demantius: Hiernechst .... kan .... ich unberichtet nicht lassen. daß als am nechsten Sontagk den 15. hujus Davidt Göpnern . . . in der Viehegassen bey einer leichen angetroffen, ich ihme einen guten tagk gewüntschet und mich gegen ihme bedancket seiner promotion und Beförderung der Verehrung so bey des Hrn. Pragerischen Erben ich bekommen hette, hienebenst, aber gar nicht injuriose gefraget, wie ihme die austheil pfennige bekohmen, hatt er mich . . . mit ehrenrührigen Worten angegriefen. Wiewohl er mir hiermit nur Ursach genungsam geben, ihme mit dergleichen Worten zu begegnen habe ich mich doch modestiorem bezeuget und ihme geantwortet er solte mich verklagen, hielte ihn auch vor einen Schelm, wenn er es nicht thete . . . Nachdem ich aber auf den folgenden Montag vor daß ganze Ministerium vorgefordert worden, hat er abermals deß Hauptpunktes vergessen auffs neue heftige injurien uber mich außgestoßen ... also daß ich . . . nicht gewust was ich einem solchen Lestermaul antworten sollen . . . nun will ich ... berichten, waß er mich ferner beschultiget. Und zwart erstlich beschuldiget er mich

Digitized by Google

ich ubersetzete die leute, wollte vor einem funere oder Leichbegängniß mehr alss einen Thaler haben . . .

2) Ich suchte vortheil undt rencke wie ich die leute schanzen möchte insonderheit mit den Creuzpfennigen, hette hierzu eine newe püchse geschafft, der meinung dieselben darein zustecken, müsten mir zu 6 und 8 groschen ja wohl zu halben Thalern geben, die steckete ich aber in meinen Diebessack.

3) Beschuldigt er meine Kinder mit pur lautern ungrunde, wenn bey den leichbegengnüssen gelt außgetheilet würde, sie nehmen 2 oder 3 mahl oder müste ihnen auffs wenigste bey der austeilung 2 oder 3 mal geben.

So viel nun den ersten punkt betrifft, ist zwar menniglichen bewußt, daß ich vor den funeribus nichts fordere, sondern solche meine accidentia werden mir allezeit nach verrichteten Leichbegängniß zugeschicket . . . es sey nun viel oder wenig so lasse ichs mir gefallen, kan mich dessen auch rühmen, daß ich niemals etwas wieder geschickt habe so lang ich allhier in diensten gewesen; haben mir zu zeiten ehrliche gutherzige herren . . . wegen meines fleißes . . . etwas mehres gegeben, so hab ich es allezeit . . . zu danck acceptiret . . . Ohne ist es zwar nicht . . . daß bei antretung meines dienstes dem Cantori von einer Kastenleiche . . . 3 groschen . . . gegeben worden sein. Hiergegen aber ist's wiederum vielen . . . wohlbewußt, daß die Cantores mit gemeinen leichen gar selten persönlich gegangen sein, sondern haben solche processe . . . durch einen schreiber verrichten lassen . . .

Daß nun bey meiner zeithero, weil ich mit allen Leichen reich undt arm es sey gleich in Regen oder schnee nicht allein persöhnlichen gehe, sondern auch bevoraus, binnen der zeit die Geselschaften aufgerichtet worden seind, figural gesungen auch sonsten schöne tröstliche Lieder eingeführet also . . . keinen fleiß gespahret und die leute bewogen gemacht, daß sie solche accidentia . . . zu zeiten etwas steigern, hab ich solches geneigten willen jederzeit zu gutem danck von ihnen angenommen und kan also der mißgünstige Glöckner zu St. Nicolai mit Warheit mich nicht beschüldigen, daß ich die leute ubersetze oder schatze. Ja, . . daß er ein geiziger Man ist kann an ihme überführet werden: wenn er leichbegängnisse zu bestellen hat muß man ihm geben erstlich eine Cardackene[1] Binde undt der frawen einen schleyer zum andern einen thaler zum begräbnüß zu bitten, zum dritten einen halben Thaler vor die personalia . . . ist aber die leiche in seinem kirchspiel muß man ihme . . . darauff noch ein

[1] Siehe Grimms Wörterbuch = cardecken; = Kar-tügene.

Digitized by Google

tranckgeldt ja aufn abendt noch einen Schlaftrunck zufodern, ohne waß er . . . darneben stecket. Das heist ja auch recht den armen daß brodt vor dem maul abgeschnitten.

2) Der andere punkt, daß ich eine püchse zu den Creuzpfennigen zugelegt haben soll, ists zumahl ein sonderlich mendacium, Dann es ist in ewigkeit keiner püchsen gedacht worden, Vielweniger eine vorhanden, sindemal ja der Creutzpfennige nicht so viel einkommen, daß man der püchse dazu bedarf, obzwar ich die Herren dieses puncts halber viellieber vnmolestieret wissen wollte, so kann ich doch nicht vnterlassen, denselben kürtzlich hievon bericht zu thun. Vndt verhelt sich hiermit also: Daß der Creutzträger allezeit Creutzpfennige bekommen, vndt für sich behalten, dagegen desz Cantoris famulus gewesen, weil aber die Knaben eine Zeit hero so Gottlosz gewesen vndt mir nicht eine Kanne Bier geholet, Vndt aber etzliche Freygebige trewhertzige Leute, welche neben andern wöchentlich der almosen vor die Knaben auf die Schule gegeben abgestorben, Vndt also das Brotgelt nicht reichen wollen, so werden die Creutzpfennige zum Brodt, lese groschen vndt andere zur Hielffe genomben, vndt muß derjenige so die Woche über dasz Creutze getragen, aufn Freytag die Creutzpfennige einantworten vndt berechnen, davon ich nicht einen Dreier oder pfennig in meine Hände genommen habe, vielweniger ist's hierVon, wie der Vffmerks sich mach [mag] verteichten (?) lassen, etwas zu stelen vbervorblieben.

3) Den tritten punct anlangende, daß der Glöckner meinen vnschuldigen Kindern, wenn er Geld ausgetheilet zwey oder treymahl gegeben, ist ebenmessiger öffentlichen vngrundt welches er genugsam zu erweisen vndt darzu thun nicht vnbillig angehalten werden wirdt. Vnd sollte er so freygebig gewesen sein, vndt meinen Kindern zwei oder treymal gegeben haben, hatt er doch, wenn er gelts austheilen sollen, denjenigen Knaben vnd schreibern, so mit der Leiche gegangen vndt etwa des andern tages daheime bleiben müssen, nichts geben wollen, wenn man ihm es nicht mit gewaltt abgebissen hette, vndt je gar viel vnd oft gar nichts. Vndt je denselben nur halb so viel gegeben, als denen so gegenwertig gewesen, damit er je desto mehr in seinen Beutel hat schieben können. Ja, so oft er hat geld austheilen sollen, has er dermaßen geeilet, als hette er es gestohlen, oder wehren Diebe vorhanden, die es ihme wiederstelen wolten. Ohne ist zwar nicht, daß wenn er gelt ausgetheilet, zu Zeiten meinen Kindern inmassen auch allen Pfarrherrn Kindern, wie nicht vnbillig je einem jeden 1 Groschen gegeben. Der Glöckner jungen aber, vndt weß seines gepacks gewesen, hat er allzeit noch mehr gegeben. Aus vorhero gehenden allen, haben E. Ehr. EhrV. Achtbaren ect. . .

Digitized by Google

genugsam zu ersehen, wie miszträulich Davidt Göpner mit dem Austheilen vmbgegangen sein mag. Ob es nun, wenn er von ehrlichen Herren ein ansehnliches zur Austheilung bekombt vndt hernach so geringe, ja anfänglich nur auf 3 Pf. ausztheilet, damit er je eine ziemliche Vbermasz behalten können, Do hiergegen gemeine vndt Handtwerks leute mit 3 Pf. anfangen lassen, vornehmen vndt gradirten Herrn nicht ein großer Despect ist, wirdt E. EhrV. EhrV. Achtb. Hoch vnd WohlW. zu erkennen anheim gestellet.

Wann dann großgünstige Herren oft erwehnten Glöckner zu St. Niclas mit oben angezogenen 3 puncten, mich zur höchsten Ungebühr, ja mit handgreiflicher Unwahrheit nicht allein beschuldigt, sondern auch zum heftigsten injuriret, wie ich Dann meines Verhoffens Diffamationes nicht alleine zur genüge verhaftentlich verantwortet sondern auch stündlich erweißen vndt vberzeigen kann Als gelanget an E. . . . . mein vnterdienstfleißig bitten, sie geruhen großgünstiger erstlich meine hoch nothwendige Entschuldigung in allem guten zu vormercken mich auch weil die Besoldung geringe bei meinen accidentibus vndt allenthalben wie ichs befunden vndt bishero gehalten worden ist, schützen vndt handthaben, dann viel besagten Injurianten, Priesterfeindt vnd Mercks solche seine vnwahrhaftige Bezüchtigung, Darmit er mich gerne beschmuzen wollte mir nicht alleine beweißen lassen, als wie ich ihn allbereit in der Schulen vberwiesen vndt noch mehr vberführen kan, sondern auch in ernst zu erweisen, sowohl nach Befindung in billiche Straff, mich aber in ihren schutz nehmen.

Solches bin vmb dieselbe ich mit meiner wenigkeit nach höchstem Vermögen zu vordienen jeder Zeit gantz willig Vndt befliessen.

Datum, Freybergk, den 23. Octobris. Anno 1626.

E. EhrV. etc.
VnterdienstV. vndt treu
gefliessener
Christophorus De | mantius, Cantor
der Stadtschulle
alhier mpp.

Adresse: Denen Ehrwürdigen etc. Herren M. Abraham Gensreff, Pfarrer vndt Wohlverordneten Superintendenten vndt Bürgemeister vndt Rath allhie zu Freybergk.

meinen großgünstigen Herrn, lieben Patronen vnd geneigten Förderern etc.

Digitized by Google

Beilage C.

Hamburger Stadtbibliothek. Sup. epistol. Uffenbach et Wolf. LXX. Molleri epistolae. Fol. III.

Nr. 53. Christ. Demantius junior philosophiae deditus. 14. Febr. 1638 Witeberg.

Divinus favor me demum, postquam aliquamdiu patrium solum intuitus, ad pristinum Academiae locum reduxit, minoris quidem vigore, quam Freiberga abiens exhilarabar. Iter susceptum multum obiiciebat incommoditatis . . . Disputationes jam vigent, . . siquidem hebdomas post Judica actui est consecrata . . . Theses et intimationes tuae Excell. libentissime misissem, nisi me pecuniarum defectus abstraheret, unde ne ipse tantum habeo, ut easdem emam . . Arcus papyri triplo plus valet, quam olim sique parenti meo multa de hac penuria obstreperem, vereor, ne malum erga me prodigalitatis hauriat. Meam passionem una subindico, quoniam crudeliter scabie torqueor. qua origine nescio, imputo cerevisiae cacalatie . . . Remedium expeto ab eo, qui qualitatem mei temperamenti jamdiu percognovit.

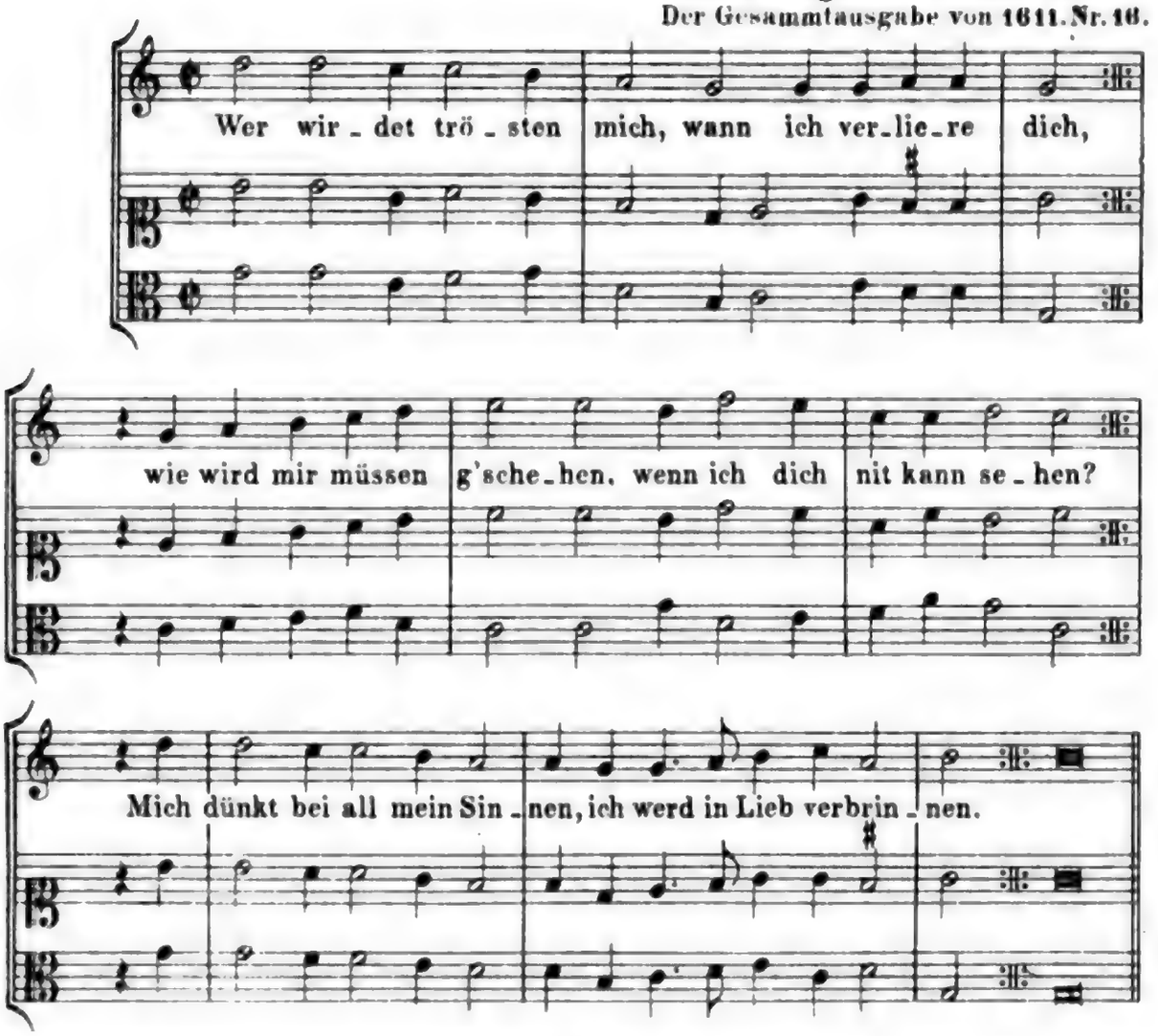
Nr. 54. Ad Christophorum Demantium juniorem. Literae tuae eruditae . . . me patremque tuum carissimum oppido exhilararunt vellemque reciproca scriptione ex voto tuo paria facere possem. Cum enim queraris de scabie, quae ex salsis et acribus humoribus, quibus ob lienis affectum abundas, tibi provenit, non intermittere potui, quin ... aliquot medicamentorum formulas ad te mitterem. Vides ergo adjectam hic descriptionem pulveris tam purgantis quam sudoriferi una cum lenimento antipsoretico . . —

Digitized by Google

Musik-Beilagen.

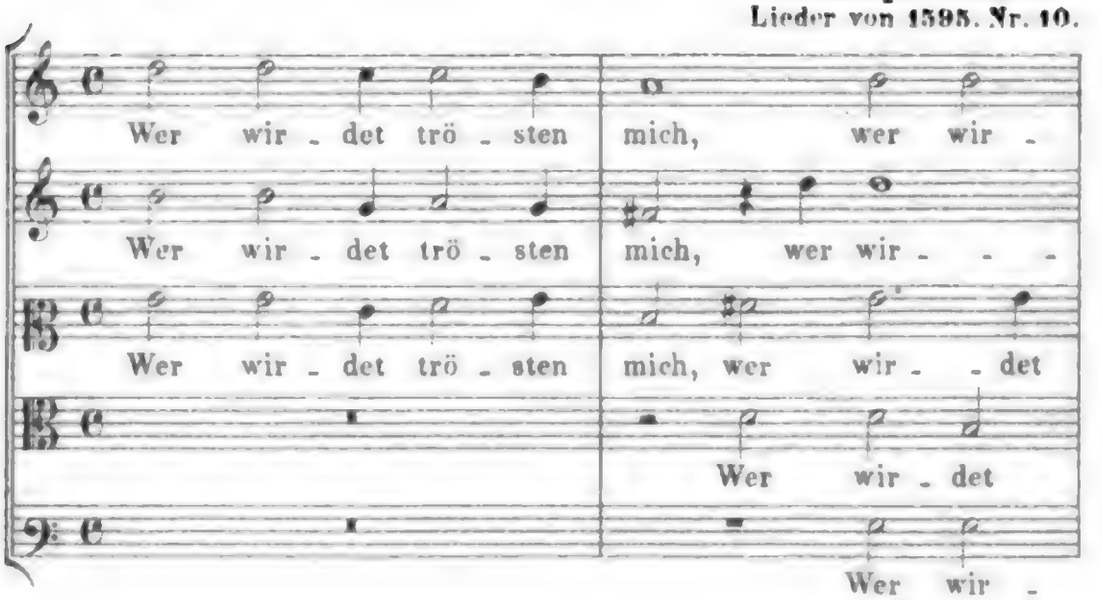
1a

Jacob Regnart. Tricinia 1584.
Der Gesammtausgabe von 1611. Nr. 16.

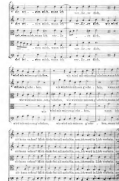


1b

Christoph Demant.
Lieder von 1595. Nr. 10.



Digitized by Google

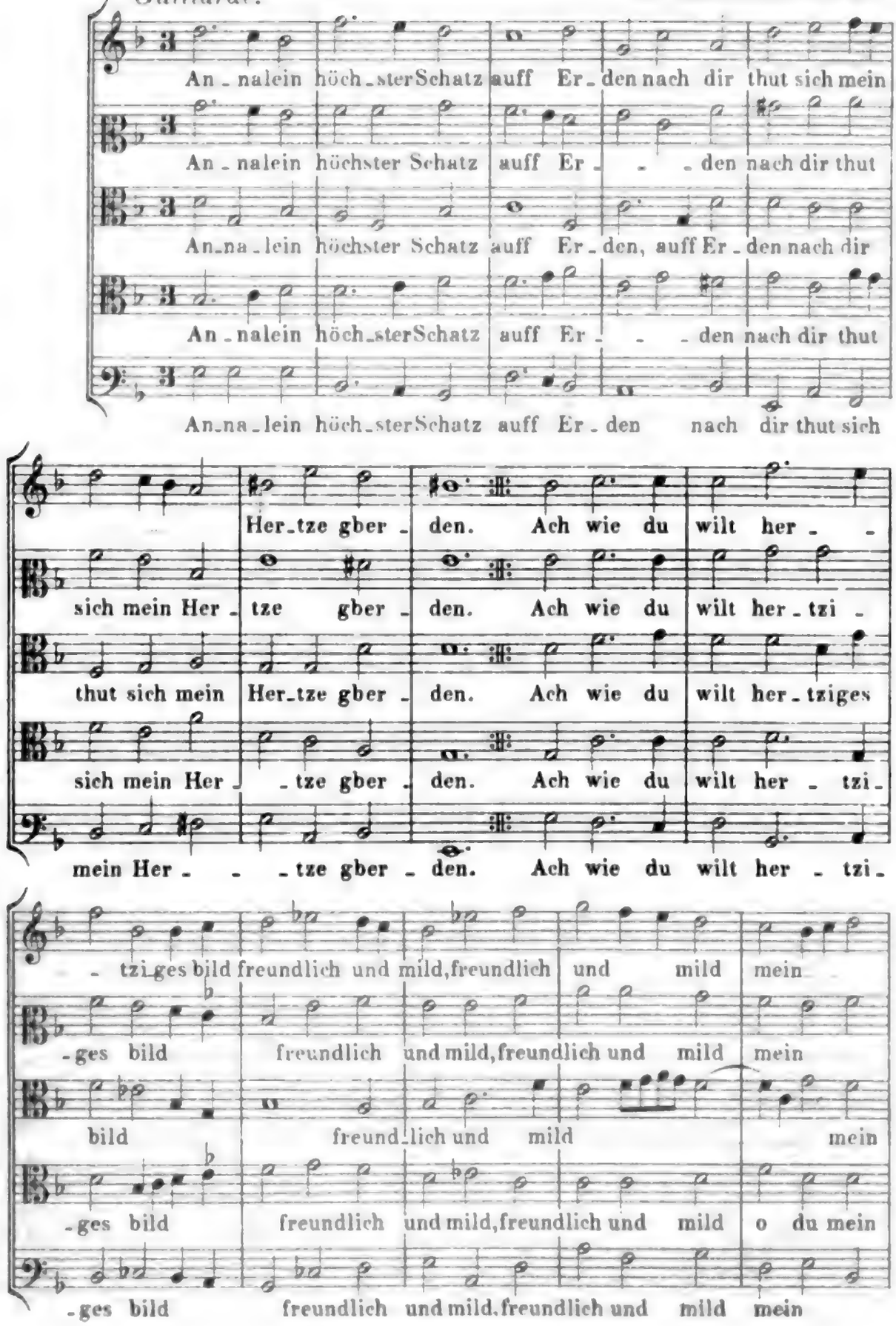

Ach wie wenn

2a

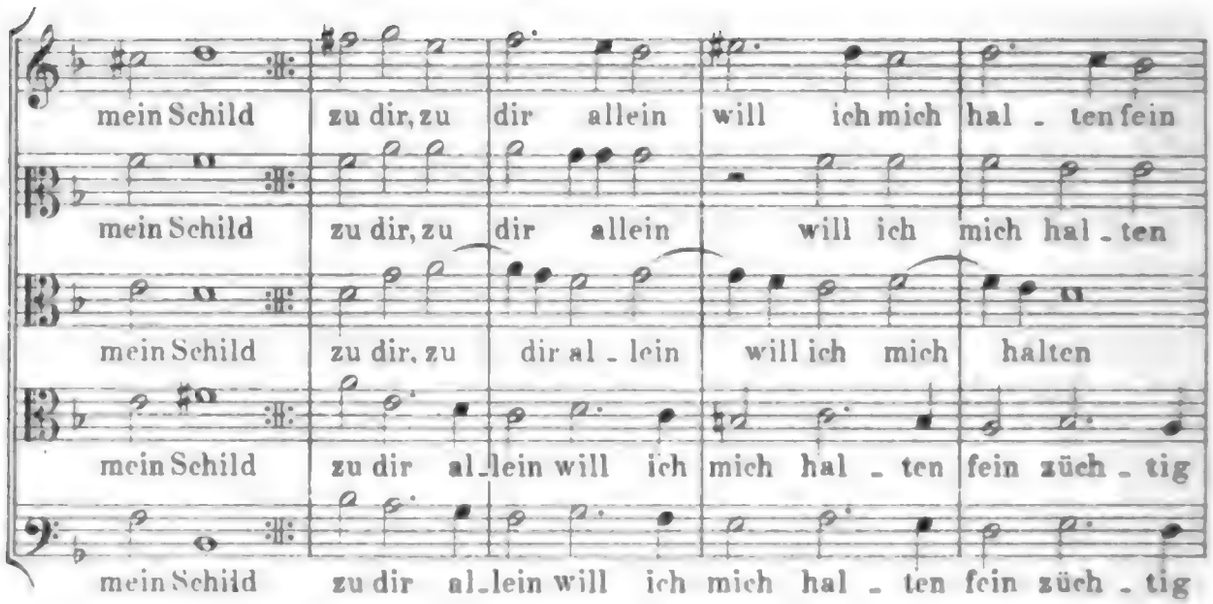
Christoph Demant.

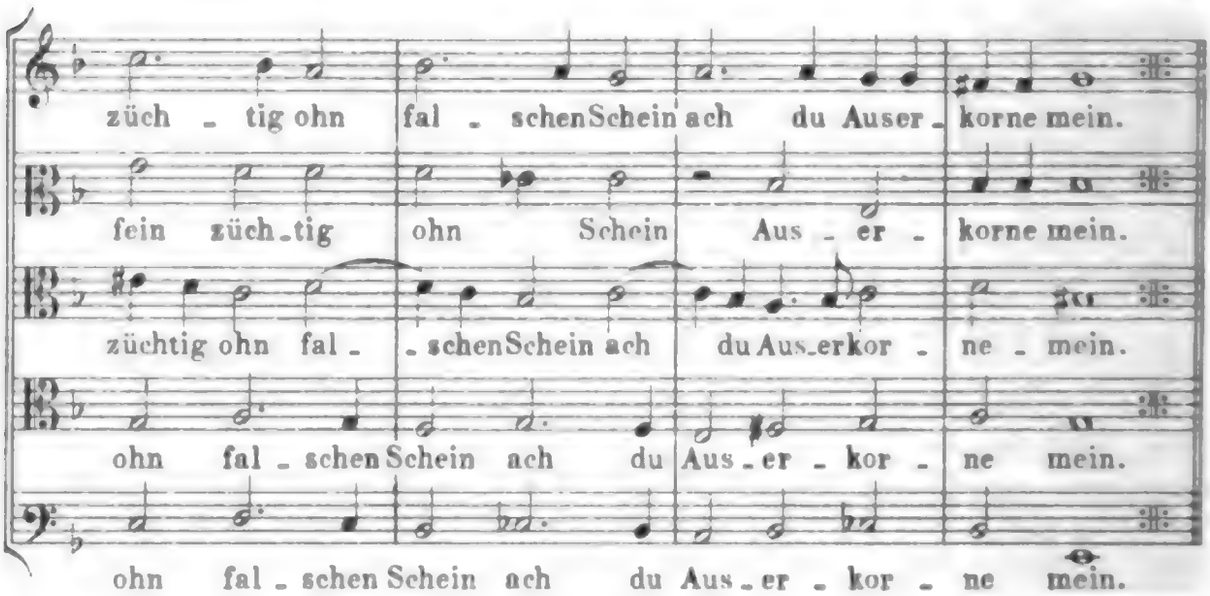
77 Tänze. 1601. Nr. 58.

Galliarde.



Digitized by Google

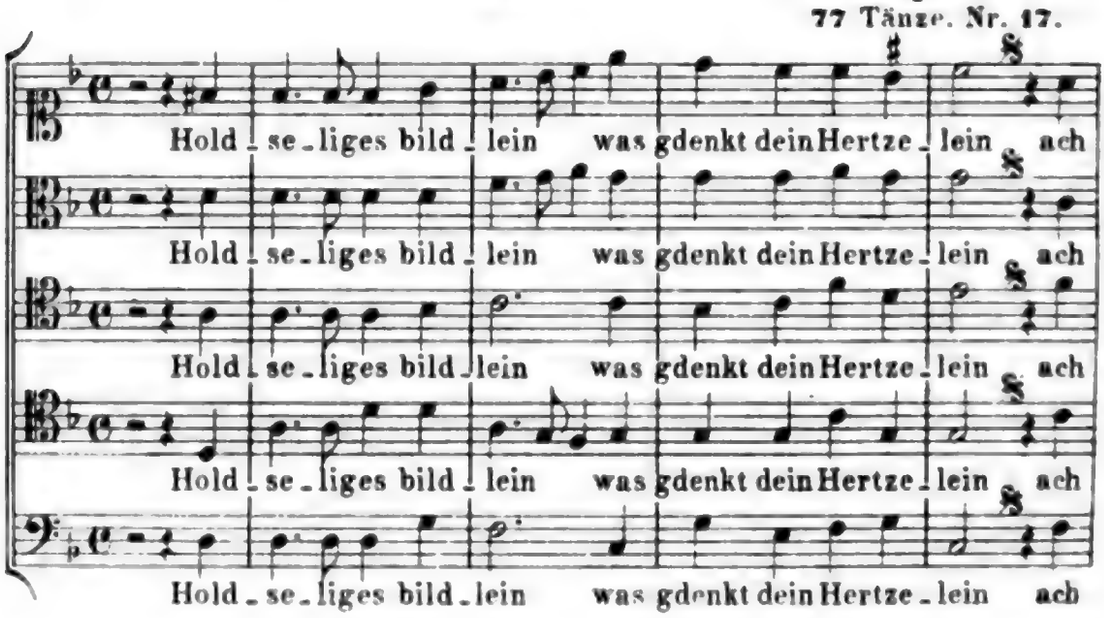




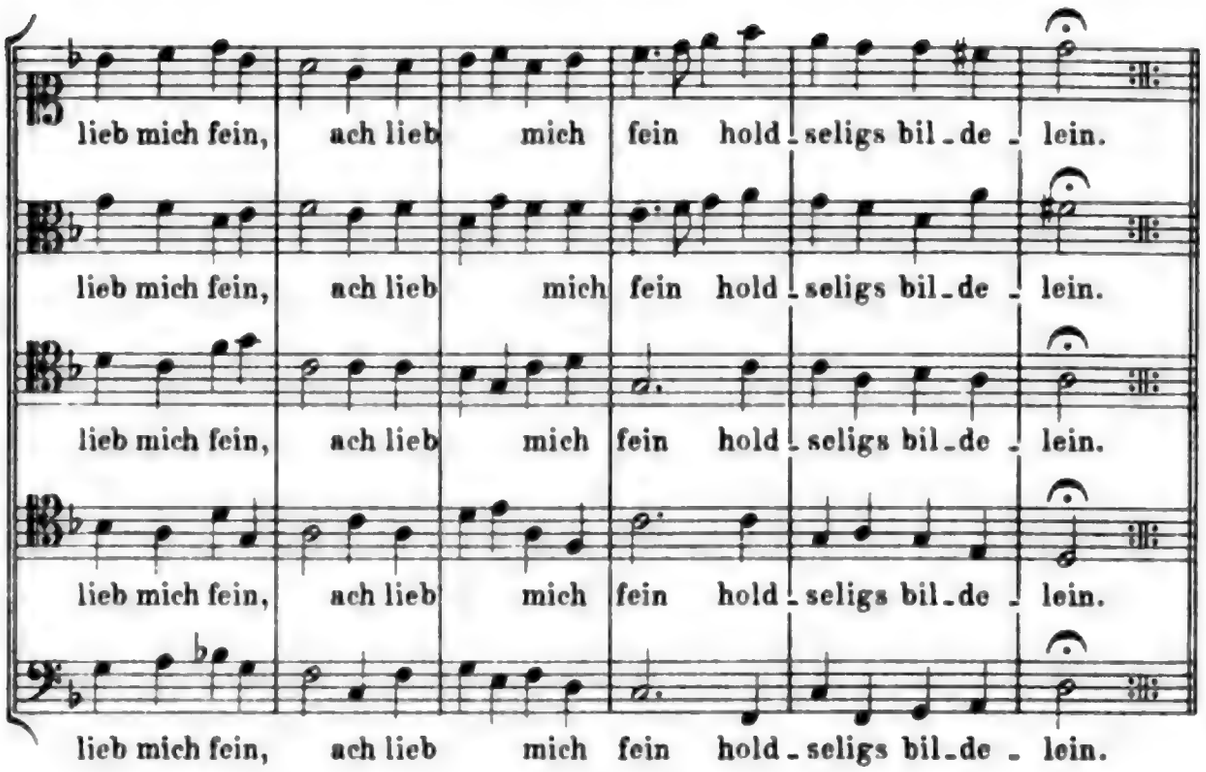
2♭

Christoph Demant.

77 Tänze. Nr. 17.



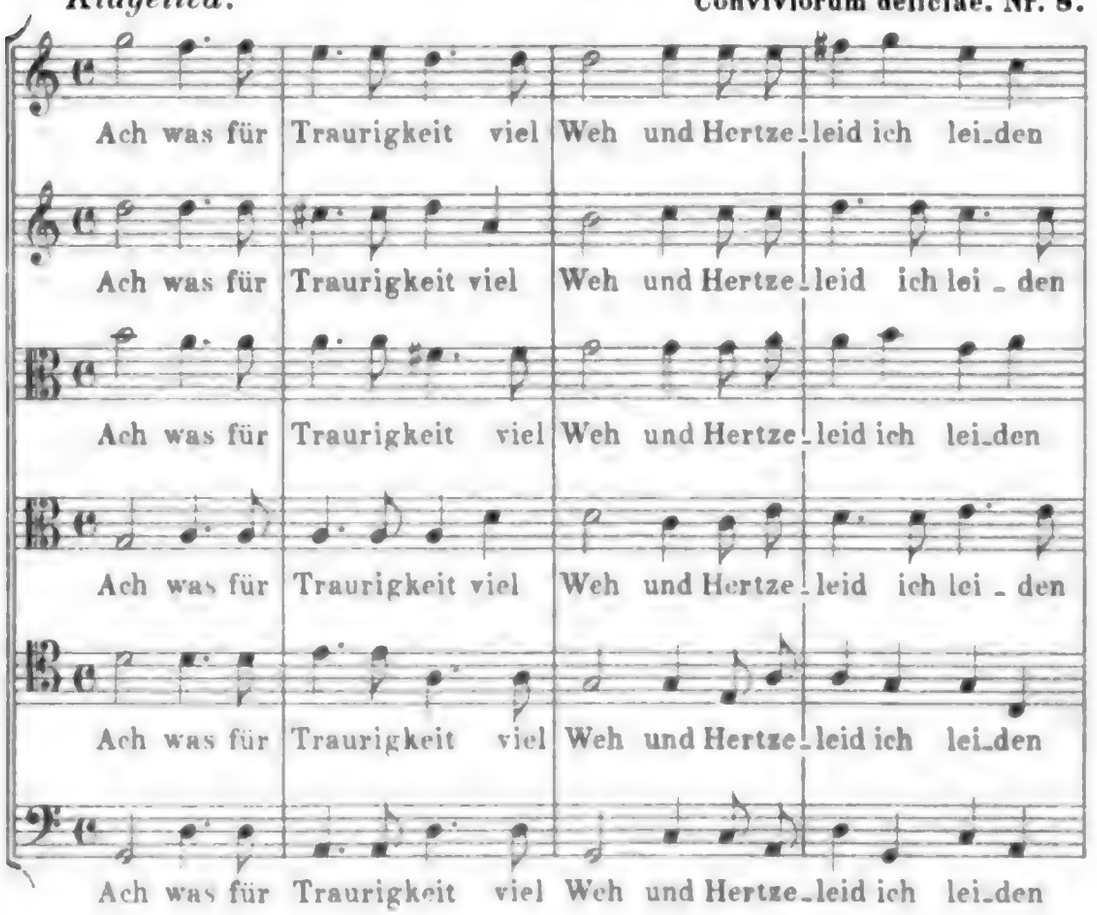
Digitized by Google

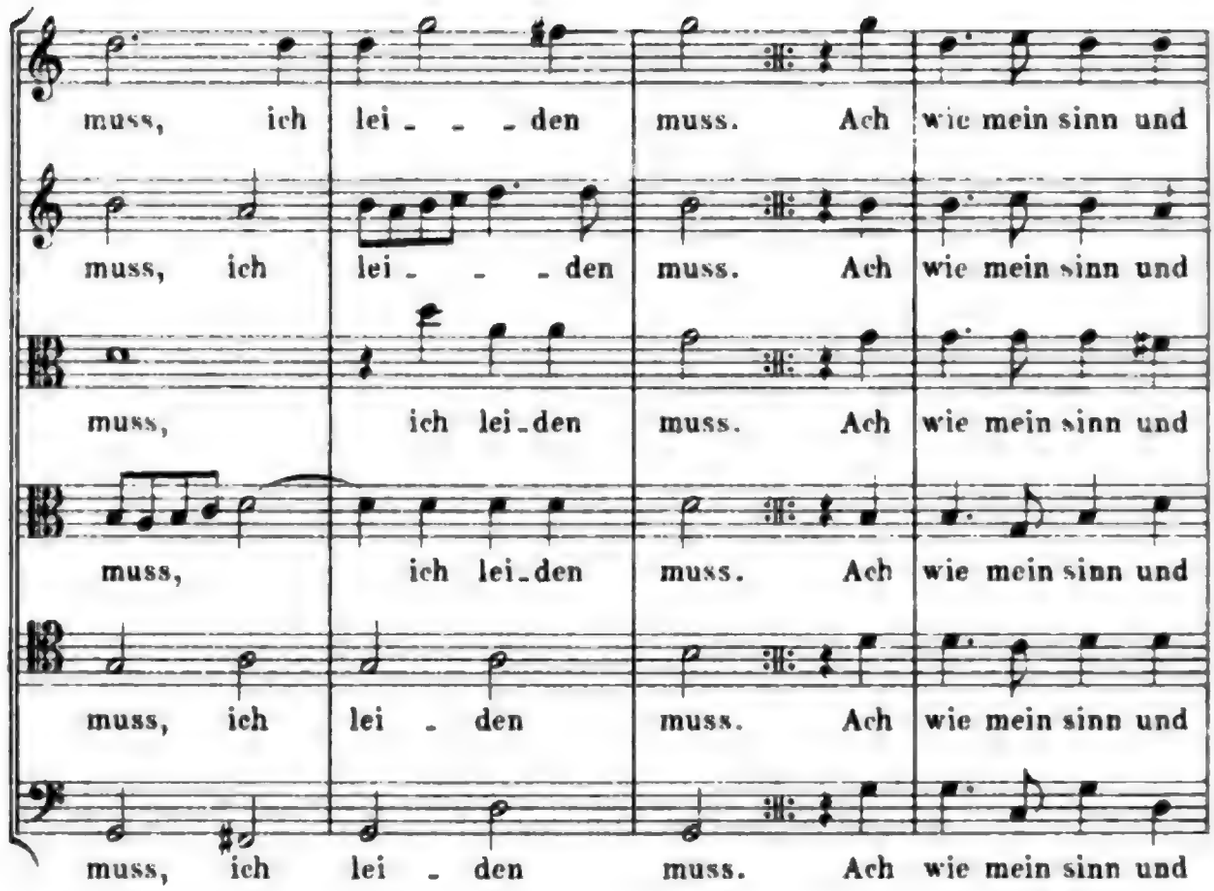


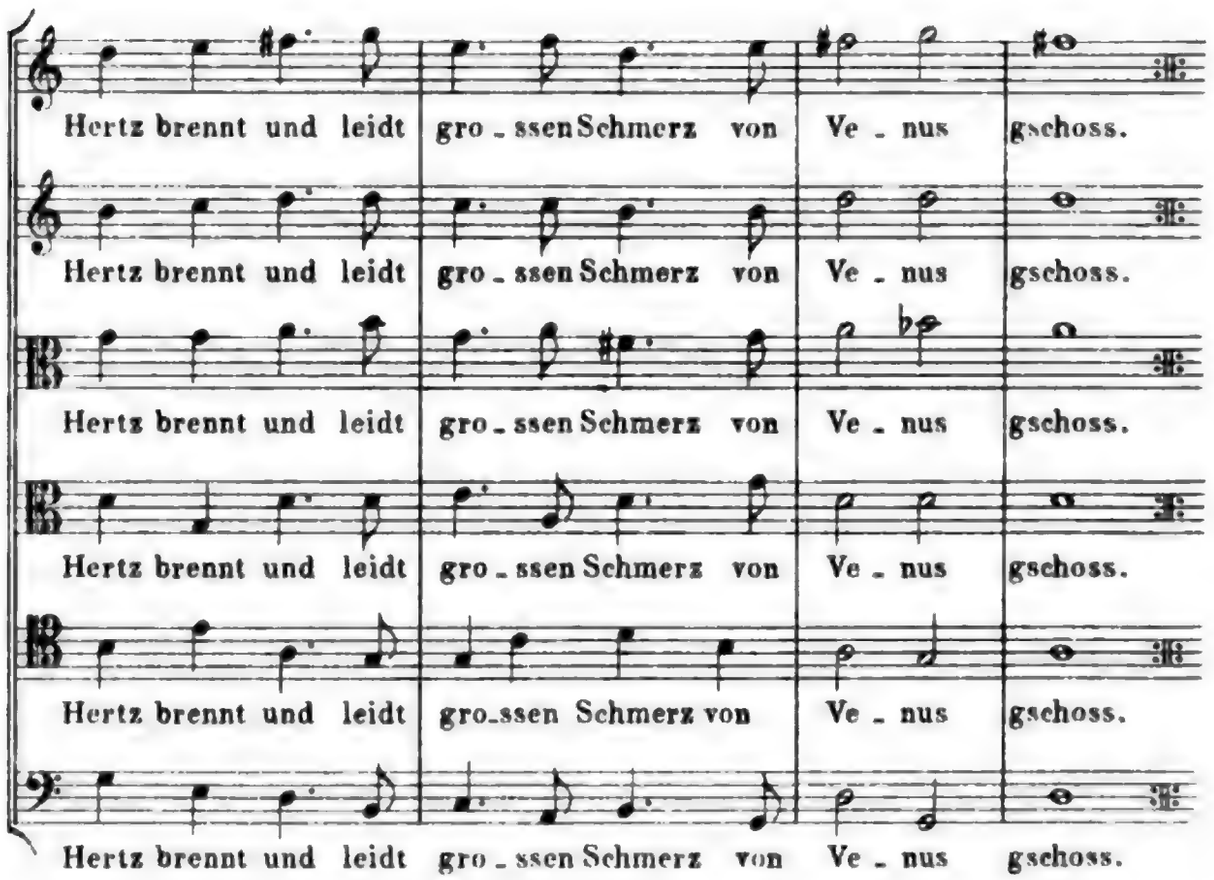
3.

Klagelied.

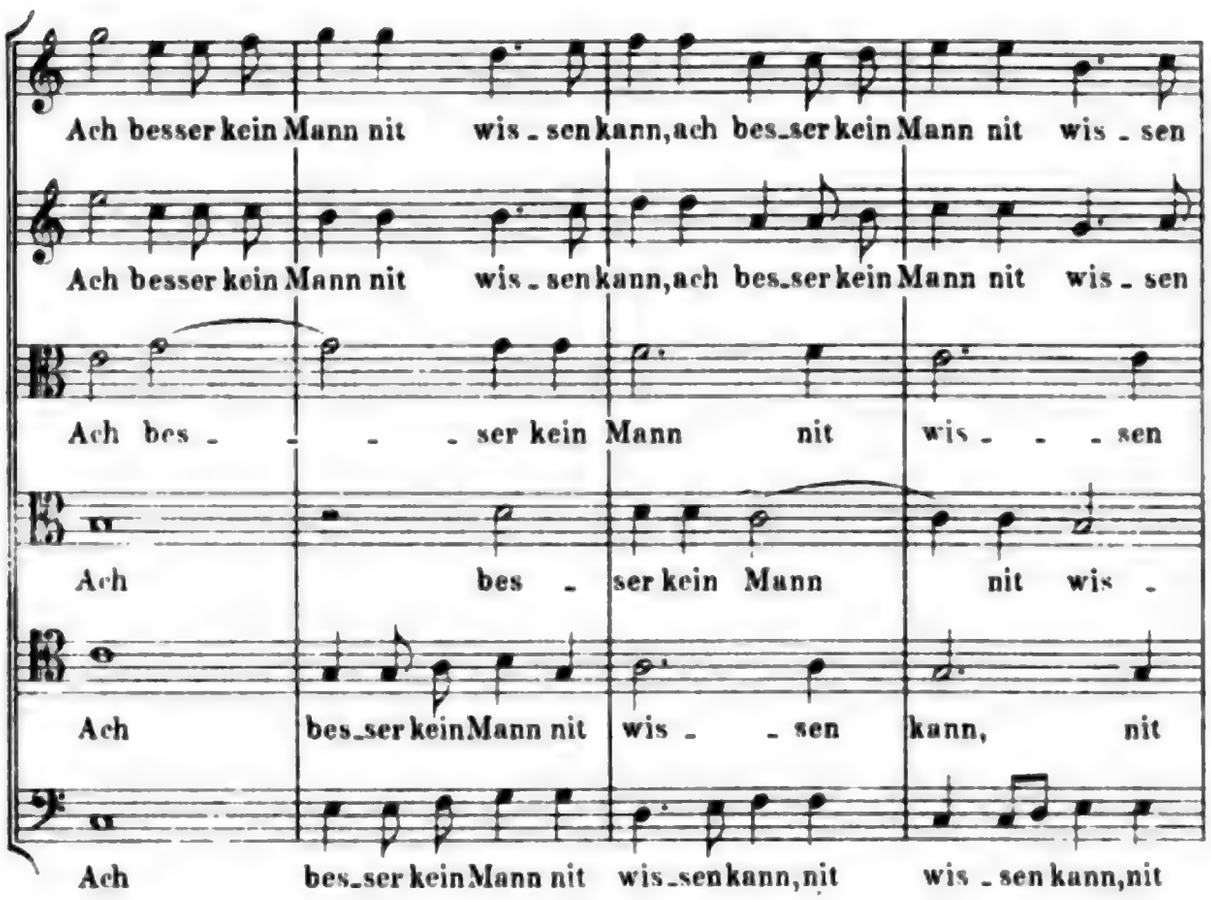
Christoph Demant.
Conviviorum deliciae. Nr. 8.

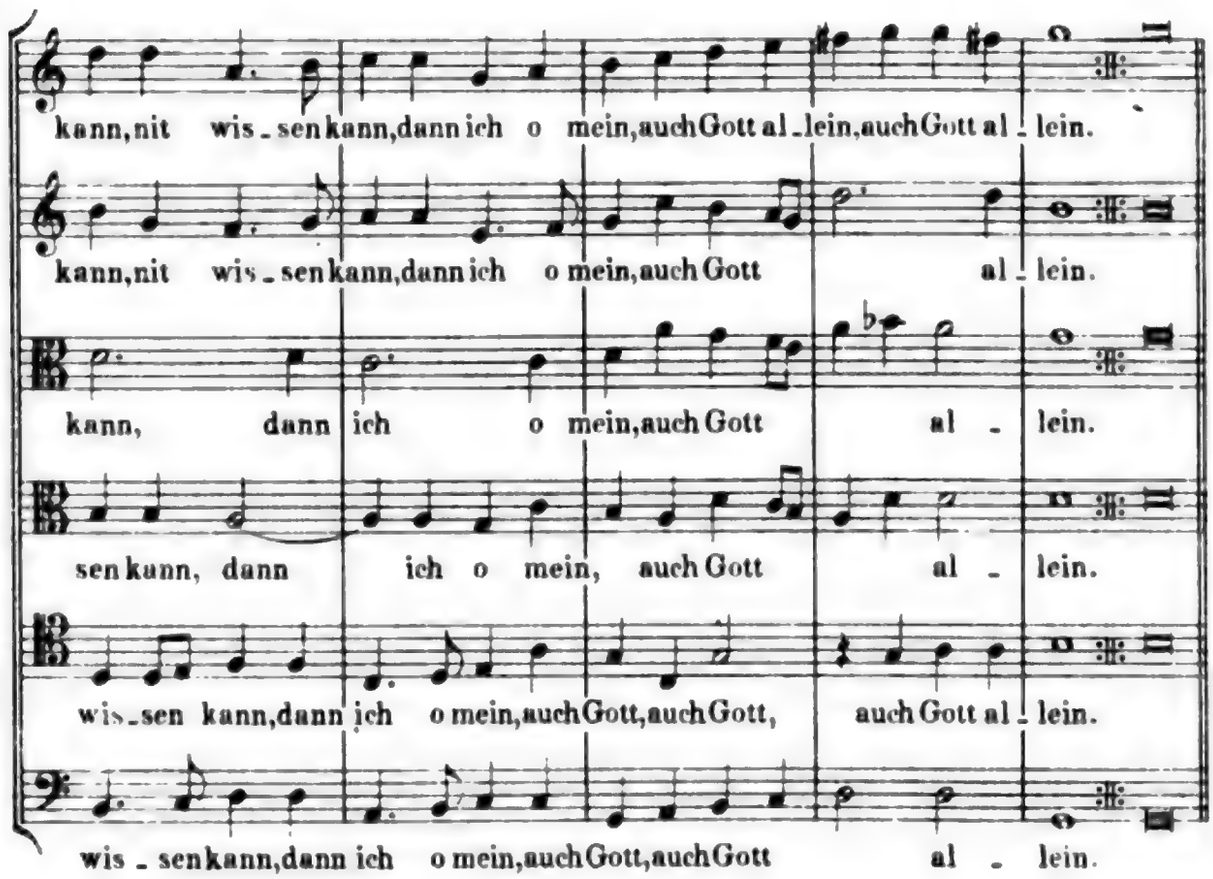






Digitized by Google

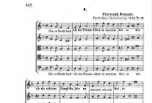




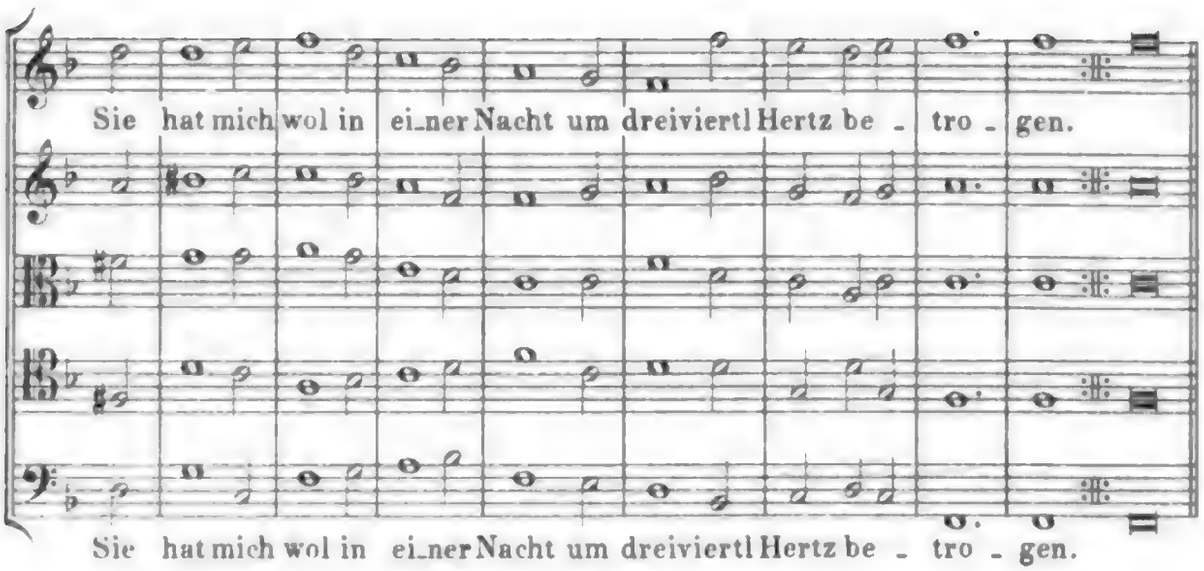
Digitized by Google

5.

Christoph Demantius
Deutsches Magnificat – Teil 5, m



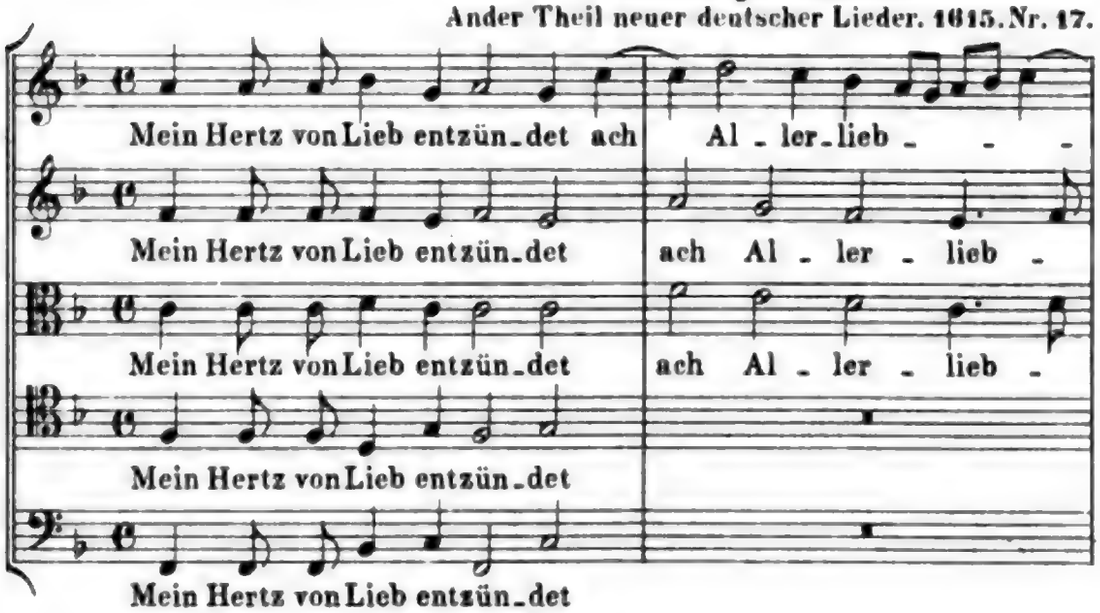
Bärenreiter

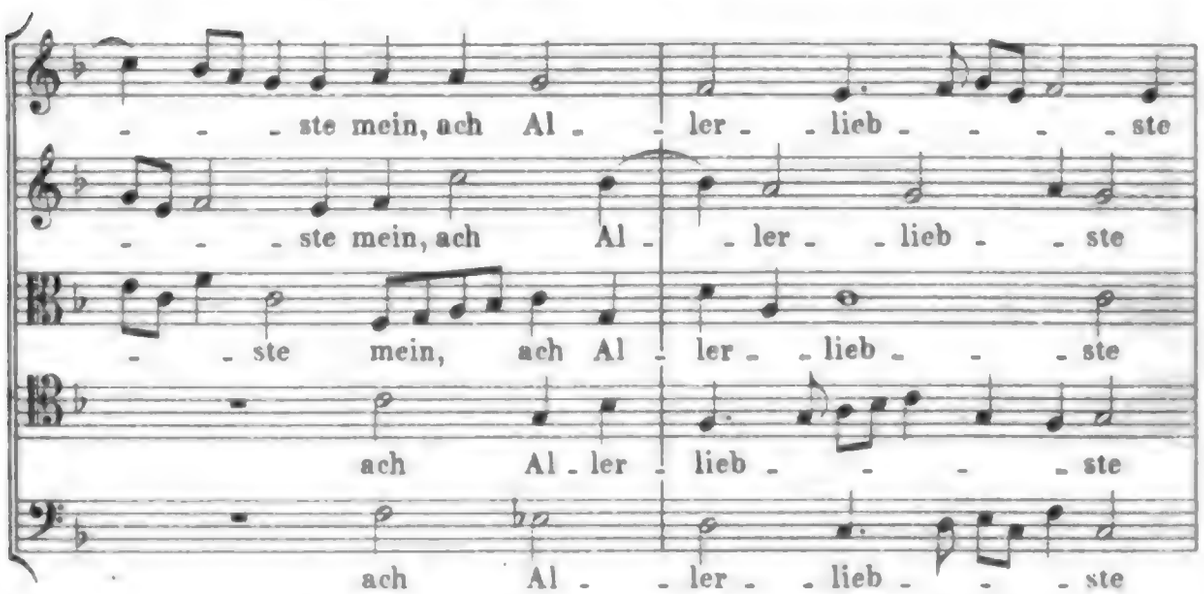


5ª

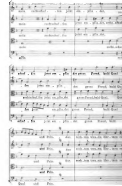
Christoph Demant.

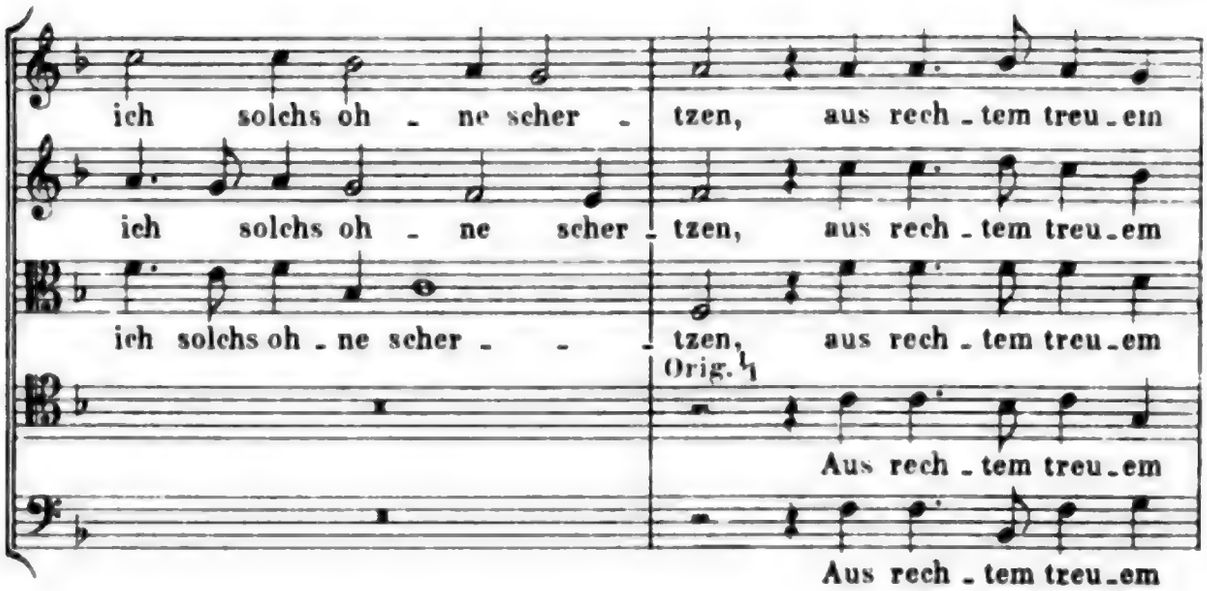
Ander Theil neuer deutscher Lieder. 1615. Nr. 17.

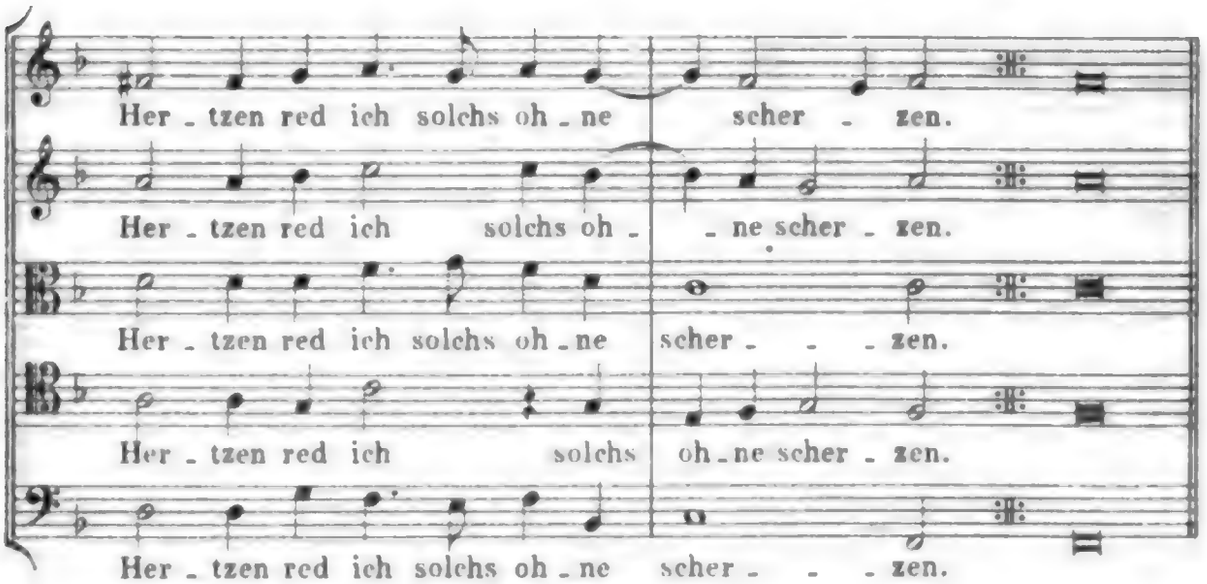




Digitized by Google


Bass
Pau-
Bass
Pau-



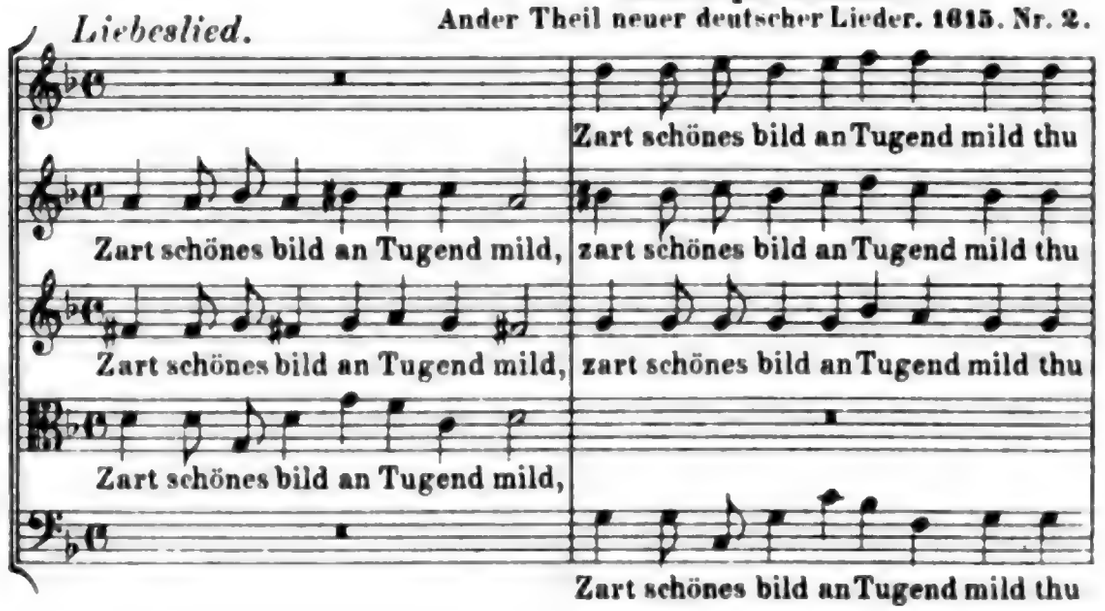


5♭

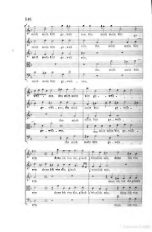
Christoph Demant.

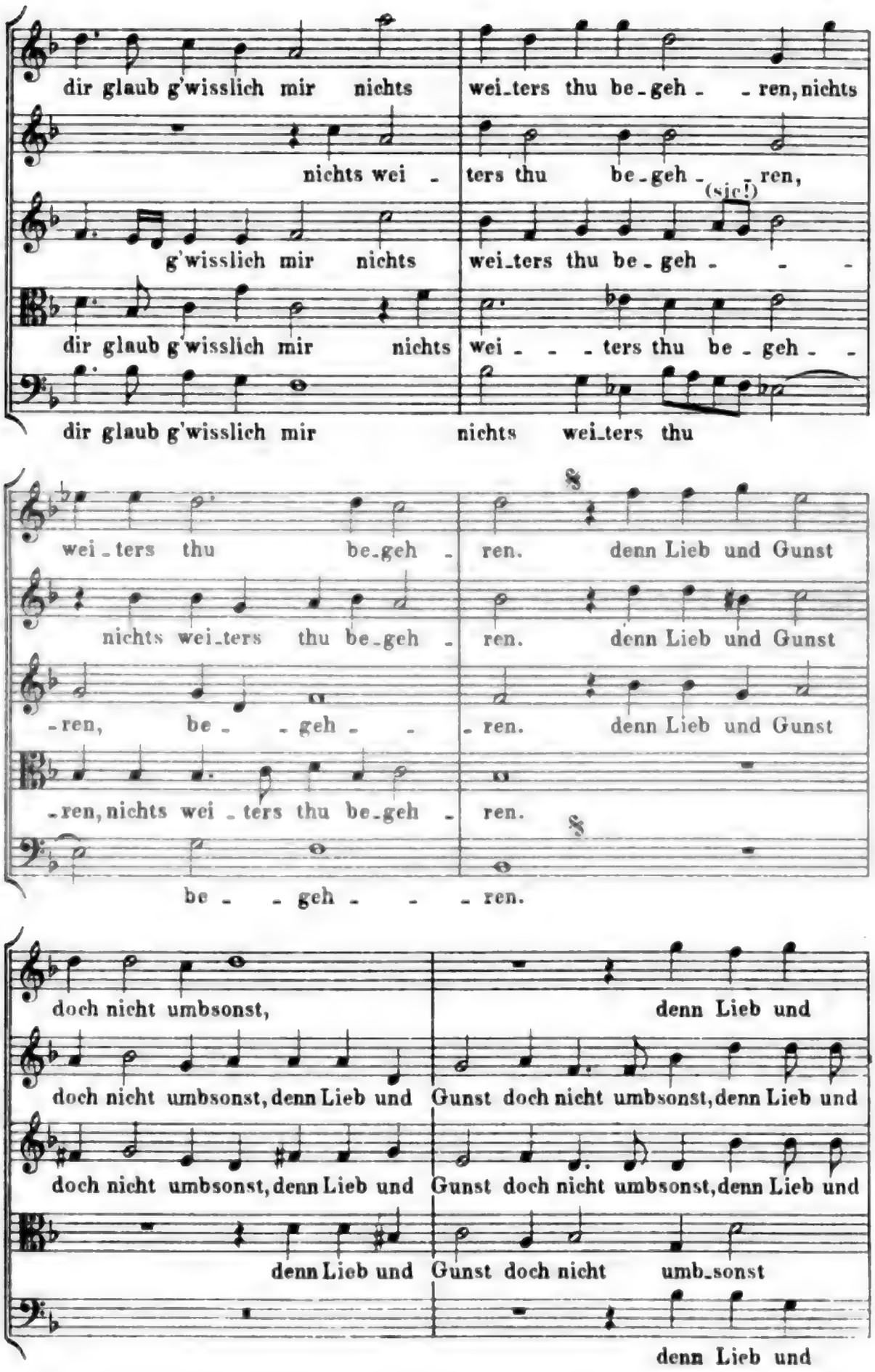
Ander Theil neuer deutscher Lieder. 1615. Nr. 2.

Liebeslied.

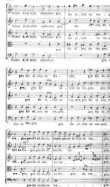


Digitized by Google


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.



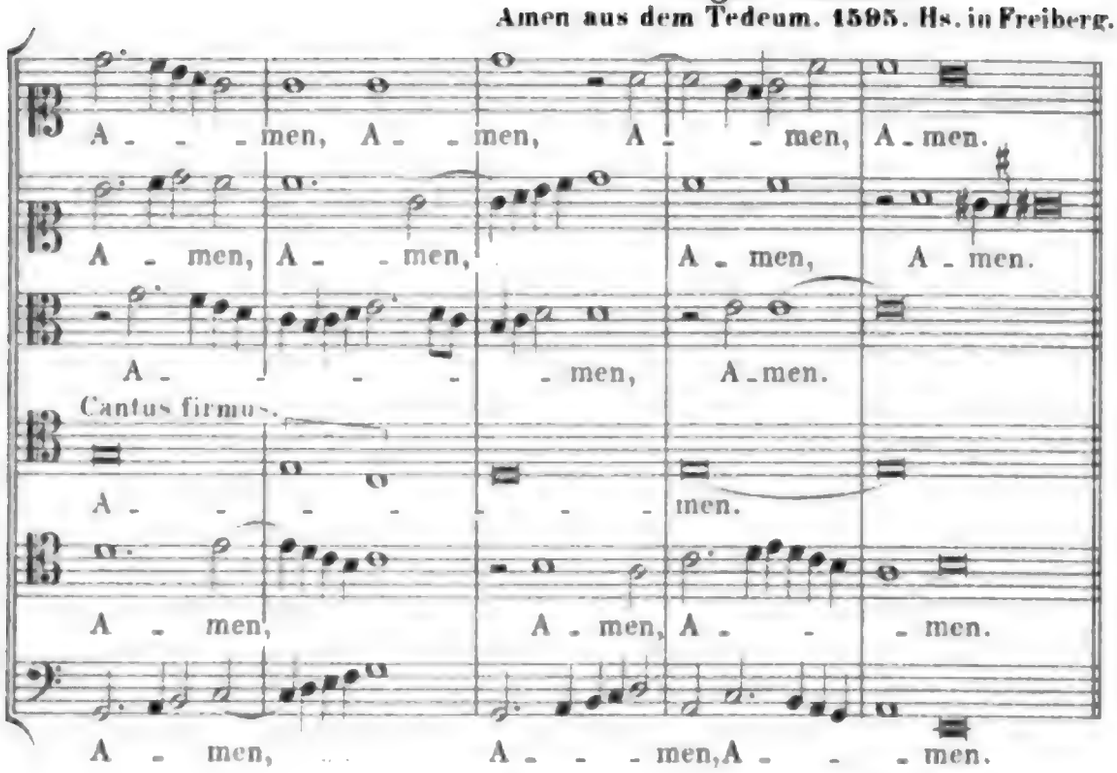
Digitized by Google


Sopran
Alt
Tenor
Bass
Orgel

6ª

Rogier Michael.

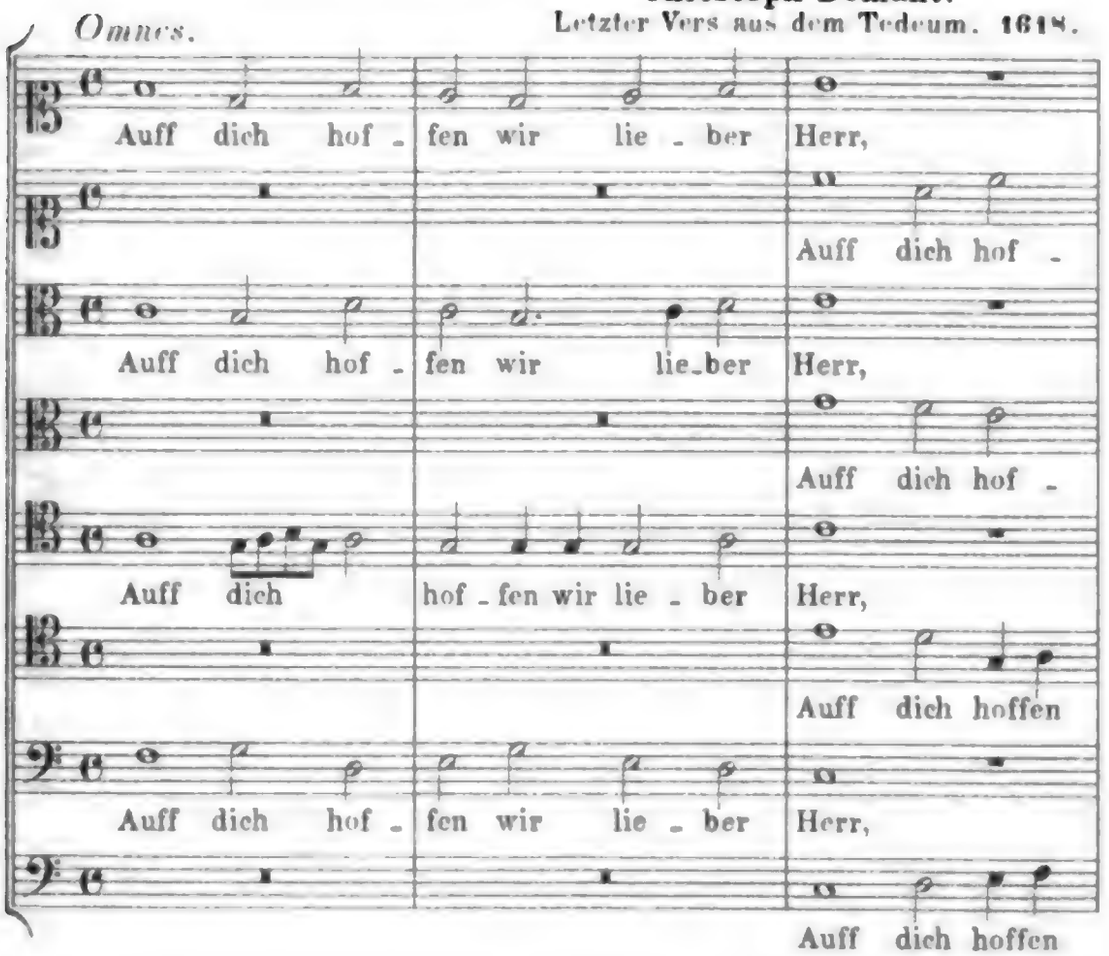
Amen aus dem Tedeum. 1595. Hs. in Freiberg.

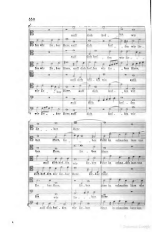


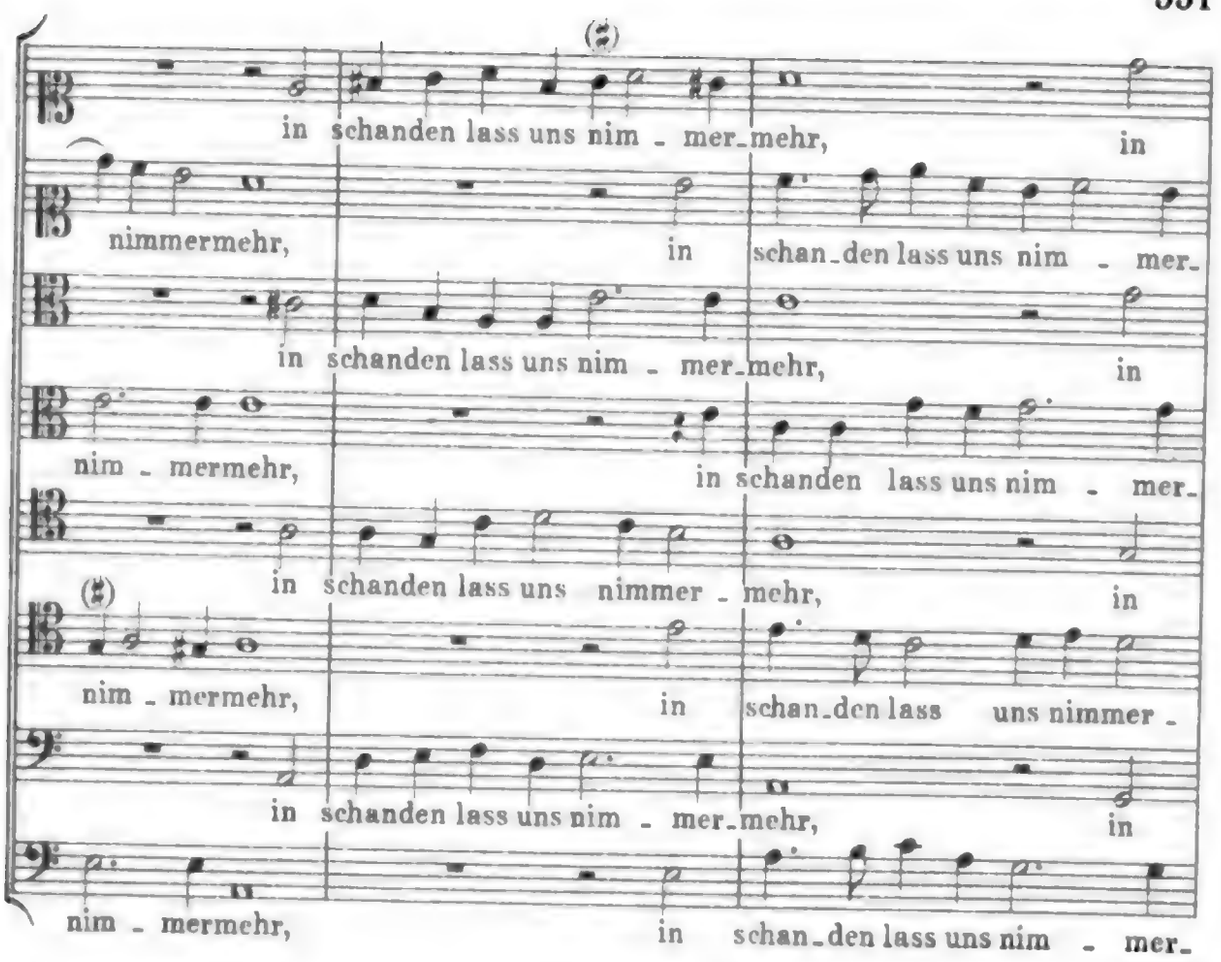
6ᵇ

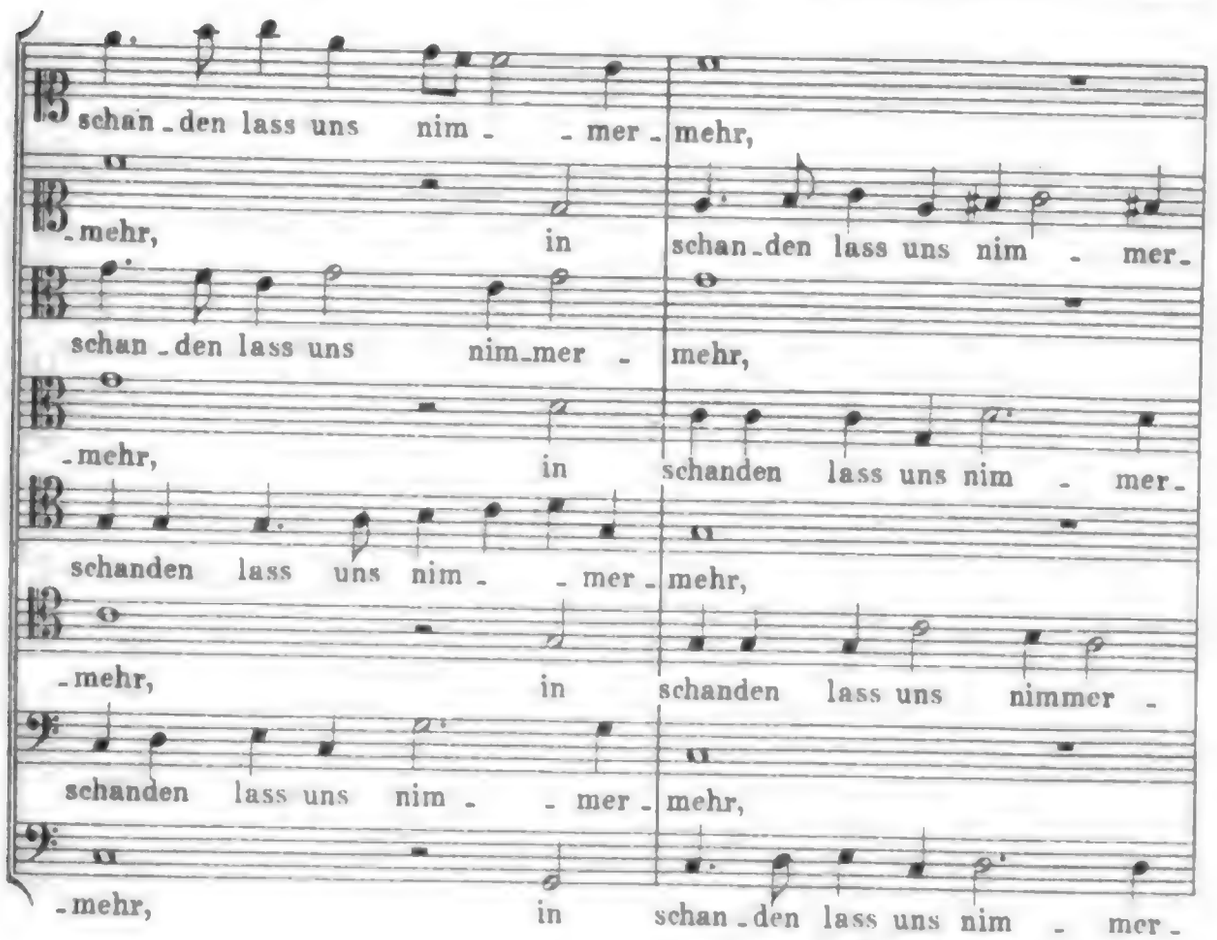
Christoph Demant.

Letzter Vers aus dem Tedeum. 1618.

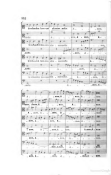



Sop.
Alto
Ten.
Bass
Sop.
Alto
Ten.
Bass





Digitized by Google



Tonalität.

Von

Heinrich von Herzogenberg.

Wäre ich ein Theoretiker von Fach, Nichts könnte mir mehr Interesse einflößen, als in die Werkstätte eines zeitgenössischen Künstlers einen Blick zu thun. Lehrte mich beim Eintreten sofort die erste Umschau, wie viel von dem die Wände bedeckenden Handwerkszeug ererbt, wie viel davon selbstgeschaffen, und der eigenen Gebrauchsart angepaßt sei, so wendete ich die Betrachtung dann bald meiner eigenen Thätigkeit zu, um dieselbe einer scharfen Prüfung zu unterziehen. Ich würde dann vielleicht inne werden, daß ich in meinem Arsenal noch Waffen zu schleifen mich bemühe, die außer Gebrauch getreten sind, andrerseits vielleicht neue Geräthe konstruirt habe, die als unhandlich vom Künstler bei Seite gelassen werden.

Die Gelegenheit hierzu bietet sich seltener, als man annehmen möchte. Bleiben einerseits die meisten und gerade die größten Künstler stumm auf alle direkten Fragen, die der Theoretiker ihnen vorlegt, so genügt es andrerseits nicht, wenn dieser oder jener Theoretiker gelegentliche Seitenblicke auf die heutige Kunstübung wirft. Im Großen und Ganzen haben gerade die Gelehrtesten unter ihnen zu wenig Fühlung mit derselben. Wir sehen, wie sie sich entweder gegen die Erkenntniß neuer Keime verschließen, oder im Gegensatz hierzu jede auf ihre Existenzberechtigung hin noch ungeprüfte, oft sehr ephemere Wendung als Entwickelungs-Phase begrüßen.

Wenn ich nun in Folgendem meine eigene Werkzeugskammer vor den Augen des Lesers eröffne, so geschieht dies weder in der Hoffnung, Wesentliches zur Erkenntniß der Kunstmittel beitragen zu können, noch um ein Muster hinzustellen; für den Fach-Gelehrten bleibe diese Arbeit nur eines der Symptome, aus denen er erkennen mag, in wie weit der Logos Fleisch geworden sei.

Digitized by Google

Meine Auffassung des Verhältnisses zwischen Kunstgelehrtem und Künstler — eine Frage, die in unseren Tagen die Gemüther so sehr erregt — möchte ich gerne in einem versöhnlichen Bilde wiedergeben. Ersterer läßt sich dem Pater Seraphicus, letztere den seligen Knaben vergleichen:

Chor seliger Knaben:

Sag' uns, Vater, wo wir wallen,
Sag' uns, Guter, wer wir sind.

Pater Seraphicus:

Daß ein Liebender zugegen,
Fühlt ihr wohl; so naht euch nur!
Doch von schroffen Erdewegen,
Glückliche, habt ihr keine Spur.
Steigt herab in meiner Augen
Welt- und erdgemäß Organ,
Könnt sie als die euern brauchen,
Schaut euch diese Gegend an!

Wenn dann auch mancher Künstler, seiner Eigenart nach, ausrufen würde:

Das ist mächtig anzuschauen;
Doch zu düster ist der Ort —

so hätte ein »Liebender« unter den Kunstgelehrten dann immer noch den Trost für ihn:

Steigt hinan zu höherm Kreise,
Wachset immer unvermerkt,
Wie nach ewig reiner Weise
Gottes Gegenwart verstärkt!

und ich möchte für Beide mit dem Satz schließen:

Denn das ist der Geister Nahrung,
Die im freisten Äther waltet:
Ew'gen Liebens Offenbarung,
Die zur Seligkeit entfaltet.

I.

Harmonische Tonart.

In der Kunst schreitet das Können dem Erkennen weit voraus. So war der Dreiklang als Nebenprodukt der melodisch-polyphonen Satzweise schon längst in selbstständigem bewußten Gebrauch, bevor er seine wissenschaftliche Begründung erfuhr. Das Volkslied bediente sich schon Jahrhunderte lang der innigsten Vereinigung von Oberdominante und Tonika, bevor die für den Begriff der harmo-

Digitized by Google

nischen Tonart grundlegende Bedeutung dieser Beziehung erkannt war. Die Theorie befand sich noch lange im Banne der Kirchentöne, als der Prozeß der Umwandlung derselben in die heutige Dur- und Moll-Tonart sich im Stillen bereits vorbereitet und allmählich vollzogen hatte. Ja, die Erkenntniß des Unterschiedes zwischen Terz- und Quintton — die Seele des harmonischen Tonart-Begriffes — folgte erst in unseren Tagen jener letzten höchsten Entfaltung der Kunst, die doch nur dem künstlerischen Instinkt für dies Naturgesetz ihre Entstehung verdankt.

Mit unzweifelhafter Klarheit, Einfachheit und Gründlichkeit wurde dies Naturgesetz erst von Hauptmann und Helmholtz beleuchtet. Dies ist ein Markstein in der Kunstwissenschaft, der nicht nur die Basis zum Verständniß der Evolutionen der halbvergangenen Epochen bildet, sondern auch für die nächste Zukunft der Ausgangspunkt jeder Lehre sein wird, solange überhaupt die Schranken der Tonart, im weitesten Sinne aufgefaßt, noch das Schaffen der bahnbrechenden Meister eindämmen. Dadurch, daß diese Lehre eine so innige Verwandtschaft zwischen den Gesetzen der Kunsttechnik und denen der Natur aufdeckt, darf man ihr ein langes Leben prognostiziren, ohne den Vorwurf bornirten Prophezeiens zu verdienen.

Jeder Harmonie-Lehre ist meines Erachtens der Dur-Dreiklang mit reiner Quinte und natürlicher Terz, also der wesentliche Unterschied zwischen dem großen und dem kleinen Ganzton, zu Grunde zu legen, weil die Klang-Einheit des Dreiklanges nur in diesem Falle dem Gehör wirklich zur Erscheinung kommen kann, und das Festhalten der Terztöne in den drei Haupt-Dreiklängen durch alle tonalen Akkord-Kombinationen den Neben-Harmonien eben jene abhängige Stellung giebt, von welcher allein die Herrschaft des tonischen Dreiklanges bedingt wird.

Ob die reine Stimmung einer Tonart überall zu Gehör kommen kann, oder durch die temperirte Stimmung in den weitaus meisten Fällen ersetzt wird, ist für die Lehre, meiner Ansicht nach, ganz gleichgültig; diese ist der Algebra zu vergleichen, welche ja auch, um die Prozesse in reinerem Bilde vor sich zu haben, auf alle realen Werthe verzichtet.

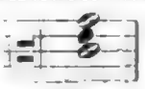
Darum finde ich, den Unterschied zwischen Terz- und Quintton einmal gegeben, jeden weiteren Streit um exakte Tonhöhe und Intervallen-Spannung müßig, wenigstens so weit es die Harmonie-Lehre angeht.

Ich glaubte, diese Bemerkung vorausschicken zu müssen, weil von beiden Seiten, den Anhängern der reinen und denen der temperirten Stimmung, ein heftiger Streit entbrannt ist. So berechtigt

Digitized by Google

er auch an und für sich ist, ebenso bedenklich erscheint es mir, ihn bis in die praktische Harmonie-Lehre hineintragen zu wollen. Auf den Schüler müßten beide Extreme verwirrend wirken: erschienen ihm einerseits dicht neben den Grenzen seiner Tonart nur unüberbrückbare Abgründe, so würde ihm andrerseits bald jedes Gefühl für Tonalität abhanden kommen, so sehr, daß ihm zuletzt die Orthographie nur wie eine Äußerlichkeit erscheinen müßte, die einer willkürlichen Mode unterworfen ist.

Die älteren Harmonie-Lehrbücher begnügten sich damit, als Begriff einer Tonart eine stufenweise geordnete Tonreihe aufzustellen. Aus dieser wurden durch terzweisen Aufbau sämmtliche Dreiklänge, Sept- und Non-Akkorde, bei Einzelnen sogar Undez- und Tredez-Akkorde, gebildet. Hierauf, nachdem die Akkorde auf I., V. und IV. Stufe als Hauptakkorde bezeichnet waren, schritt man sofort zur Begleitung der Skala, und beging dadurch ein gewiß nicht unbedenkliches Hysteron-Proteron: man fing die Harmonie-Lehre mit dem späteren Kapitel der angewandten Harmonik an, und da man hierbei nicht einmal bei dem Umfange des Hexachordes für's erste stehen blieb, machte man den Schüler von allem Anfange an mit der harmonischen Begleitung der drei letzten Schritte der Skala, der größten Schwierigkeit, die es im Rahmen der ganzen melodischen Tonleiter giebt, bekannt, ohne ihm hierfür die vermittelnden Harmonien bieten zu können.

Der Harmoniker unserer Tage hat aber als Urstoff seiner Lehre nicht mehr eine Reihe von sieben Tönen, sondern den Dur-Dreiklang mit reiner Quinte und natürlicher Terz  [1] und seine Verbindung mit den beiden ebenso gestalteten Dominant-Dreiklängen aufzustellen, was für ihn den Begriff der Tonart vollkommen erschöpft.

Die Moll-Tonart, welche in der Kunstmusik so lange Zeit die vorherrschende Rolle gespielt hatte, tritt nun in den Schatten zurück und ist als sekundäre Bildung von ihrer parallelen Durtonart abhängig. In den Streit über Entstehung der Molltonart mag ich mich nicht gerne mischen. Mein Glaubensbekenntniß als praktischer Musiker ist, daß *a* moll als aeolische Oktavengattung von *C* dur aufzufassen sei; dies erklärt mir am einfachsten den freundnachbarlichen Verkehr, der zwischen diesen beiden Geschlechtern herrscht.

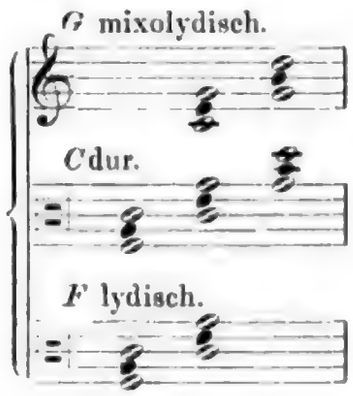
[1] Ich bediene mich der weißen und schwarzen Noten als Bezeichnung für Quint- und Terz-Töne, und führe dies überall dort durch, wo es darauf ankommt den Begriff der Tonalität möglichst sinnfällig dem Auge des Schülers vorzuführen.

Digitized by Google

Die Entstehung des Dreiklanges aus den Tönen der ursprünglich durch Quinten-Stimmung gegebenen Tonreihe läßt sich wohl dem Prozesse der Krystallisation vergleichen. Dort wie hier entsteht eine neue untheilbare Einheit durch Zusammenziehung der in losem Verbande neben einander liegenden Theile: bei der Dreiklangsbildung durch Erniedrigung des Tones der 4. Quinte in den der natürlichen Terz: .

Der Dur-Dreiklang ist also eine untheilbare individuelle Einheit. Der Grundton, als erster Keim seiner Entstehung, bestimmt ihn, ist sein Fundament. Wie nun die Verbindung von Grundton und Quinte die Terz aus sich hervorbrachte, so entsteht aus der Verbindung der beiden sich widersprechenden Dominant-Dreiklänge der tonische Dreiklang. Wie im Dreiklang erst die Terz dem Zusammenklange gleichsam das Auge öffnet, ihm Leben und Seele einhaucht, so tritt nun, in der Tonart, der tonische Dreiklang zwischen die beiden Dominant-Dreiklänge, als Vermittler ihrer Gegensätze. Indem er diese beiden getrennten Pole verbindet, erstarkt er gerade durch Überwindung ihrer Unverträglichkeit, und wird so zum Mittelpunkt, zum Herrscher der Tonart, zur Tonika.

Auch hier wiederholt sich also der Prozeß der Zusammenziehung auf einen Mittelpunkt: in der Vereinigung zur Tonart *C* wird die Tonart *G* mixolydisch, die Tonart *F* lydisch; beides für den Harmoniker unvollkommene Geschlechter.



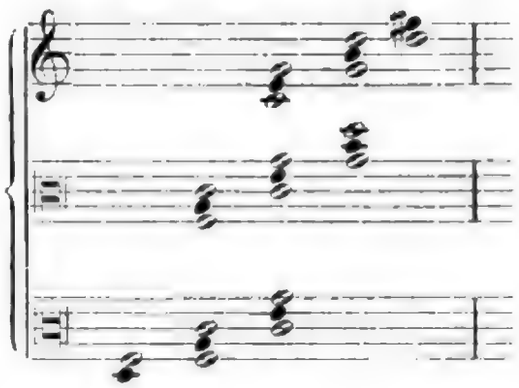
Zuerst in der Dreiklangsbildung, dann in der Tonartsbildung entsteht jedesmal eine untheilbare Einheit höherer Ordnung; gehen wir bis zum »zweiseitig übergreifenden System« Hauptmann's weiter, so finden wir, wie sich eine neue Einheit dritter Potenz durch Verbindung dreier Tonarten zu einer »Groß-Tonart« bildet. Beide Dominant-Tonarten sind aber auch in diesem System nicht vollkommen:

Digitized by Google

die der Oberdominante hat zwar ihren Leitton gewonnen, entbehrt aber immer noch die Quinte ihrer Oberdominante; die der Unterdominante verfügt nun zwar über die Terz, nicht aber über den Grundton ihrer Unterdominante. Weiter läßt sich nicht schreiten, soll das Gebäude noch eine beherrschende Mitte behalten.

Daß die »Groß-Tonart« immer noch ein centrales, daher einheitliches Gebilde sei, lehrt ein Blick auf nachstehende Tabelle: nur die Mitteltonart tritt mit beiden vollausgebildeten Polen zur Erscheinung:

Übergreifendes System:



Läßt sich für den Einzelton der mathematische Werth des Punktes setzen, so giebt der Dreiklang den der Linie, deren Mitte sich ebenso durch Anfang und Ende bestimmt, wie die Terz durch Grundton und Quinte: das Quadrat korrespondirt dann mit der Tonart, der Würfel mit der »Groß-Tonart«. Zur Auffindung einer vierten Dimension bedarf es überall der zweifelhaften Mitwirkung eines Mediums, worauf wir verzichten zu können glauben, da in der Kunst nur dem größten Genius diese Rolle zufällt, und es ganz müßig wäre, sich auszudenken, was im Schoße der Zukunft verborgen sein mag.

Durch Einführung des übergreifenden Systems in die Lehre gewinnen wir für Akkord-Gebilde, die heute trotz erhöhter oder erniedrigter Töne doch immer tonale Wirkung haben, auch den Boden der Tonalität; scheinbar divergirende Erscheinungen ordnen sich nun konvergirend um die Tonika der »Groß-Tonart«, und, was überall die Hauptaufgabe der Harmonielehre ist, die Entstehungs- und Fortbewegungsgesetze derselben finden nun eine einfache und ihrer Natur völlig entsprechende Erklärung.

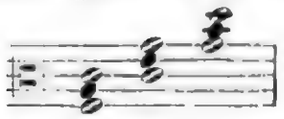
Später werden wir in den Kreis der »Groß-Tonart« auch das »Moll-Dur« Hauptmann's hereinzubeziehen haben; zunächst ist es unsere Aufgabe, die Natur der Akkorde und ihrer Verbindungen innerhalb der einfachen Tonart zu erforschen.

Digitized by Google

II.

Leitereigene Akkorde und Akkord-Verbindungen.

Wir bezeichneten vorhin den Dur-Dreiklang als die untheilbare Einheit, auf welcher die Lehre von der Harmonie zu fußen habe. Das Bild der Tonart stellt sich also dem Harmoniker nicht als eine Reihe:

dar, sondern giebt ihm nur drei Einheiten an Stelle von sieben, nämlich:  Löst er dieselben zu melodischer Tonfolge auf (was streng genommen gar nicht seine Aufgabe sein kann), so erscheint sie ihm stets unter folgendem Bilde:

Auf den drei Hauptakkorden beruht nicht nur die Tonart, sondern sie repräsentiren gewissermaßen eine Mitte mit zwei auf sie gerichteten Polen, deren jeder jedoch in einer anderen Weise zur Mitte gravitirt. Die Oberdominante strebt zur Tonika, wie diese zur Unterdominante; von der Unterdominante zur Tonika ist dagegen eine rückläufige Wendung, wie von dieser zur Oberdominante. Erstere Richtung können wir die aktive, letztere die passive nennen. Letzter Endzweck aller Harmonie-Verbindung ist die abschließende Tonika; in diesem Sinne könnte man jedes Musikstück eine mehr oder weniger ausgeführte und bereicherte Kadenz nennen. Die Tonika wird von der Oberdominante wie von der Unterdominante gesucht; dies ist also das einzige in den beiden getrennten Dominanten gemeinschaftlich wenn auch nicht mit gleicher Kraft Wirkende; in diesem Streben verbinden sie sich auch untereinander, sie häufen gewissermaßen ihre beiderseitigen Kräfte, und erzeugen so die Tonika als einzig mögliches Resultat ihrer Vereinigung. Die drei in allen diesen Verbindungen und Richtungen wirkenden Kräfte sind den Hauptakkorden immanente Potenzen, und wir bezeichnen diese kurz mit T = Tonika, O = Oberdominante und U = Unterdominante.

Es giebt also nur folgende Fortbewegungs-Möglichkeiten:

O—T; T—U aktive
U—T; T—O passive
U—O accumulirende

Digitized by Google

[U+O] — T; $\begin{bmatrix} U \\ O \end{bmatrix}$ — T accumulirt-aktive.

[O+U] — T; $\begin{bmatrix} O \\ U \end{bmatrix}$ — T accumulirt-passive.

In der Lehre von der Kadenz entwickelt sich nun das Bild der Wirkungen, welche diese Potenzen aufeinander ausüben. Die Kadenz setzt sich aus aktiven und passiven Schritten zusammen; ist der letzte Schritt zur Tonika ein aktiver, so erhalten wir den Ganzschluß: der Halbschluß ist nichts als ein Unterbrechen der Triebkraft zur Tonika.

Zweck dieser Arbeit wird es sein, nachzuweisen, daß es keine Harmonie-Verbindung sowohl innerhalb einer Tonart, als wie bei Verbindung zweier Tonarten geben kann, in welcher nicht eine dieser Potenzen allein oder in Verbindung mit einer zweiten, schwächer wirkenden, thätig sei. Diese bilden überhaupt das Ferment, welches die ruhenden Massen einzelner Dreiklänge in Bewegung setzt, welches aber auch den nicht beharrungsfähigen Akkorden die Richtung angiebt, nach welcher sie zu streben haben.

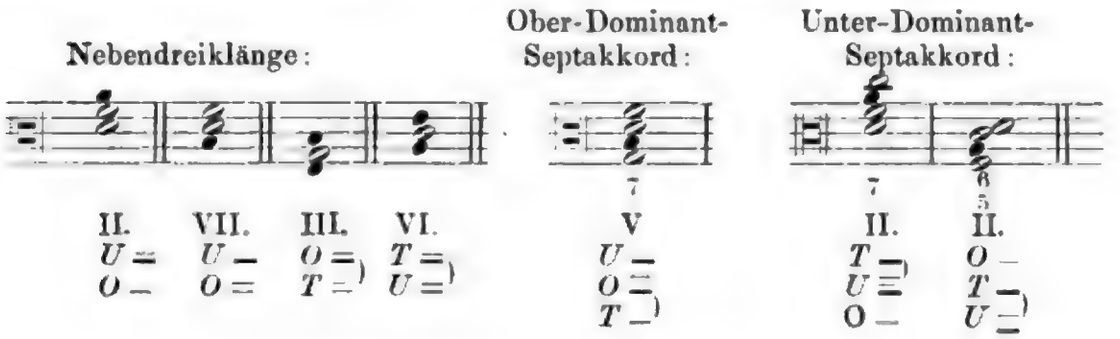
Da jeder Ton der harmonischen Tonleiter immer und überall als Bestandtheil eines der drei Hauptakkorde fortlebt, so ergiebt sich daraus, daß die »Trabanten«: nur ein Scheinleben mit erborgten Gliedern führen, ihr Licht gleichsam von den drei Brennpunkten der Tonart erhalten, auch stets nach jener Tonart-Seite gravitiren, welche in ihnen durch die entscheidendsten Töne vertreten ist.

Während bei den drei Hauptdreiklängen der Tonart, als den einzigen reinen Vertretern der Potenzen, sich »Fundament« und »Potenz« decken, sehen wir nun Gebilde entstehen, in denen das Akkord-Fundament über die in ihnen vorwaltende Potenz keinen Aufschluß geben kann. Ich will also die römischen Zahlen nach wie vor als Bezeichnung des Fundamentes (des Grundtons) beibehalten, setze unter sie jedoch noch die Buchstaben T. O. U. als algebraïschen Ausdruck für die in den Akkorden thätigen Potenzen.

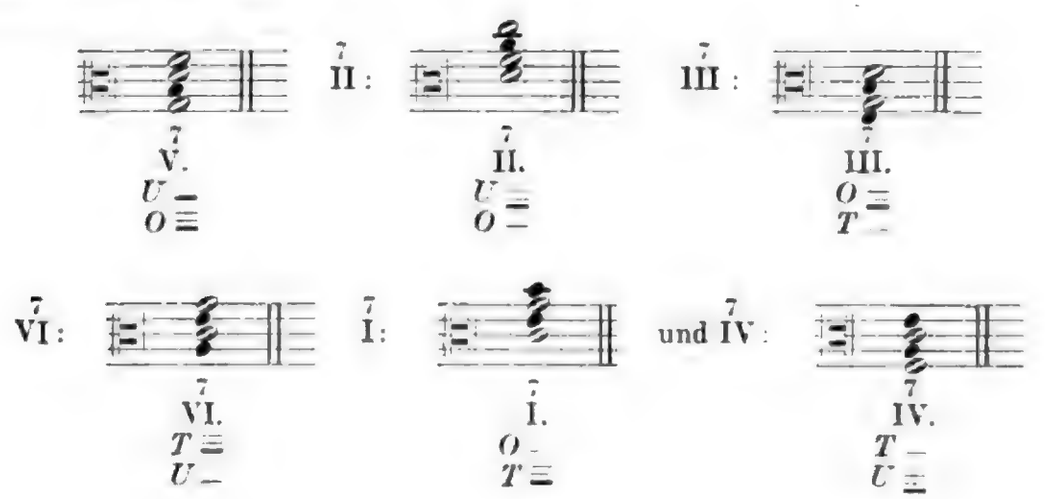
Jeder Neben-Dreiklang ist dissonirend in dem Sinne, daß sich zwei harmonische Potenzen in ihm vereinigen, und um die Herrschaft über den Zusammenklang streiten. Im Grunde genommen ist ein Nebendreiklang nur in einem schwächeren Maße dissonirend, wie ein Sept- oder ein Vorhalts-Akkord. Um den Grad der »Zwei-Natur« ersterer und der wirklichen Dissonanz letzterer auch dem Auge ersichtlich zu machen, was in schwierigeren Fragen der Akkord-Verbindung erwünscht sein muß, ließe sich Zahl und Bedeutung der zu

Digitized by Google

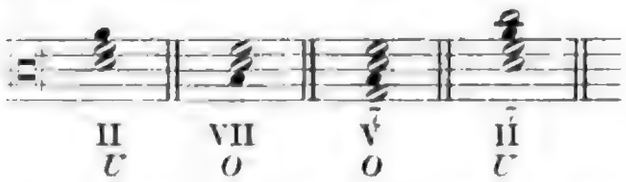
ihrer Bildung aus den Haupt-Dreiklängen verwendeten Töne, und damit das Übergewicht der einen, oder das Gleichgewicht mehrerer dabei betheiligten Potenzen durch dynamische Zeichen darstellen. Wählen wir hierfür z. B. kleine Striche, deren Zahl die dem Hauptakkord der Potenz angehörenden Töne bezeichnen, und heben wir die Grundtöne derselben durch stärkere Striche hervor, so ergiebt sich folgendes Bild:



Doppelt vertretene Töne habe ich auch doppelt angezeigt, aber durch kleine Bindebögen verbunden. Wo einer der drei Hauptakkorde vollständig vertreten ist, können wir die Doppel-Natur der Töne *C* und *G* aus der Betrachtung vorläufig ausschließen: $\dot{V}$ bezeichnen wir also:

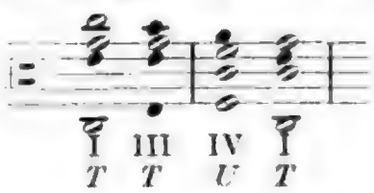


Ein entschiedenes Übergewicht der einen oder anderen Potenz finden wir in II, VII, $\dot{V}$. $\dot{II}$. Diese Harmonien können wir in vereinfachter Weise also sofort in folgender Form verzeichnen:



Eigentliche Schwierigkeit in der Bestimmung machen nur die Akkorde III, VI und $\dot{III}$, $\dot{VI}$. Sie führen je zwei Terztöne in sich; die Terz, als die Seele des Dreiklanges, wird stets eine große Macht über den doppelseitigen Quintton ausüben, sie wird ihn gewissermaßen in ihre Harmonie mit hereinziehen, wird ihn durch ihr Auftreten aus einem Grundton zu einem Quintton, und umgekehrt, umwandeln; dies besonders dann, wenn ein aktiver Potenz-Schritt auf die Harmonie, in welcher sie auftritt, geführt hat, und dann mit überzeugendster Kraft, wenn von einem leichteren zu einem schwereren Takttheil vorgeschritten wurde.

III bestimmt sich also bald als *O* bald als *T*, und wir wollen nun für Beides Beispiele suchen. Hier:



steht der Dreiklang III nicht nur auf schwächerer Zeit, sondern der Fortgang der Potenzen gegen *U* verbietet uns beinahe, den immer sehr schwachen und gezwungenen Schritt *O*—*U* vorauszusetzen; wo dieser nicht in Hauptdreiklängen sich zweifellos darstellt, also z. B. in:

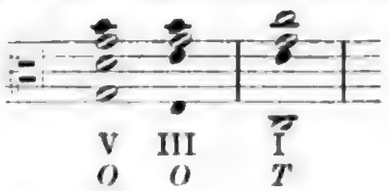
ist er gar nicht zu erkennen.

Das oben gegebene Beispiel ließe sich daher sogar in anderer Rhythmisirung kaum anders bestimmen:

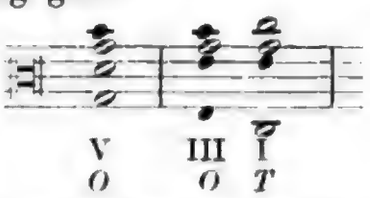
Wir ersehen hieraus, von wie starkem Einfluß auf die Potenz-Bestimmung der Neben-Harmonien der vorausgehende und der nachfolgende Schritt sein muß. Tritt III nach vorausgehender V auf, so

Digitized by Google

wird, bei darauffolgender I, wohl kein Zweifel darüber bestehen, daß die Terz *h* der Harmonie die Färbung giebt:

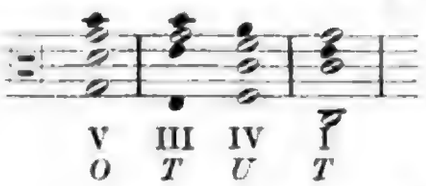


und:

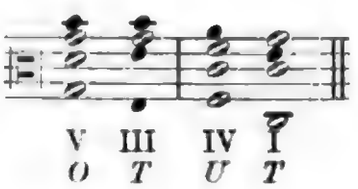


[1]

Anders verhält es sich, wenn auf III die IV folgt; dann hat III als *T* bestimmt zu werden:

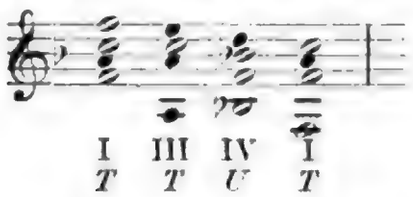


und zwar auch dann, wenn III auf schwächeren Takttheil fällt:

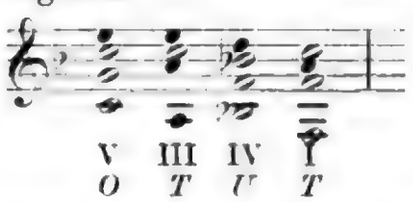


wo dann die Terz *e* gewissermaßen *O* und *U* vermitteln hilft.

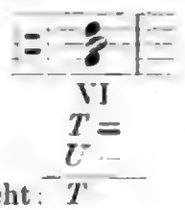
VI bestimmt sich wohl meistens als *T*. Eine Nothwendigkeit[2] den *a*moll-Dreiklang nach dem *F*dur-Dreiklang gravitiren zu lassen, ihn als zu dessen Potenz gehörig darzustellen, könnte sich doch immer nur in der Tonart *F*dur ergeben:



ebenso:

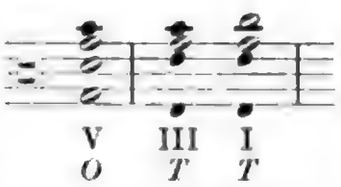


In *C*dur läßt sich kein Fall ersinnen, wo die Bestimmung des Akkordes VI nicht als *T* in den Schritten der Potenzen begründet wäre, wo also die Bestimmung:

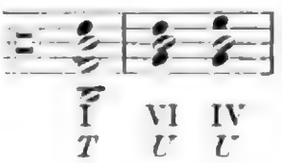


und folglich das Übervereinfacht: *T*

---

[1] 

gehört zu den Vorhalts-Bildungen, und wird später behandelt werden.

[2] Den einzigen Fall der Vorhalts-Bildung 

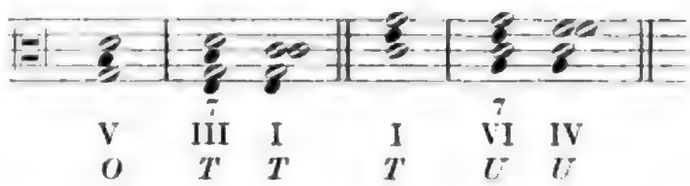
ausgenommen.

gewicht der *T*-Potenz nicht auf der Hand läge. Anders ist es aber bei $\bar{\text{VI}}$, wie wir später sehen werden.

Der Akkord der VI. Stufe reiht sich also in einer viel natürlicheren und milderen Art den Akkord-Verbindungen von *C*dur ein, als der Akkord der III. Stufe. Dieser wird seine Zwitter-Natur nie ganz verleugnen können. Sein häufiger Gebrauch wird der Harmoniefolge etwas Fremdartiges, aber auch sehr Gewähltes verleihen.

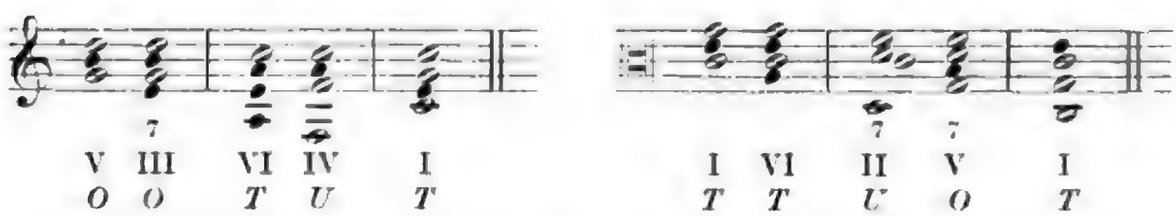
Über die Natur der Neben-Septharmonien wird immer noch viel gestritten. Einige nehmen sie als wirkliche Sept-Akkorde, Andere erklären sie stets als Vorhalts-Bildungen. Ich schlage den Mittelweg vor, indem ich mich an den Zug der Potenzen anschließe, wie er sich durch die vorausgehende und nachfolgende Potenz, und ihre rhythmische Stellung klar macht.

Beginnen wir in Anschluß an das Vorhergehende mit $\bar{\text{III}}$ und $\bar{\text{VI}}$. Auf starker Zeit werden diese vereinzelt auftretenden Neben-Septharmonien den Charakter eines Vorhalt-Akkordes annehmen, wird also eine neue, in den natürlichen Fortbewegungsgesetzen liegende Potenz zur Herrschaft gelangen:



Der neu auftretende Terzton entscheidet auch hier über die Bestimmung des doppeltvertretenen Quint- oder Grundtones. Die Richtung ist eine aktive, die Aufeinanderfolge von *O* — *T* und *T* — *U* die einzig richtige.

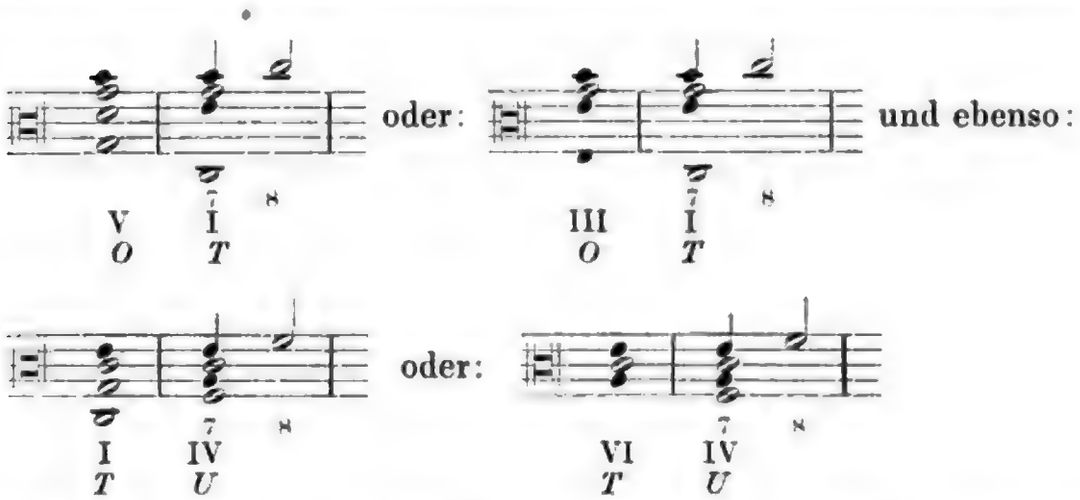
Auf schwacher Zeit schließen sie sich der vorausgehenden Potenz an:



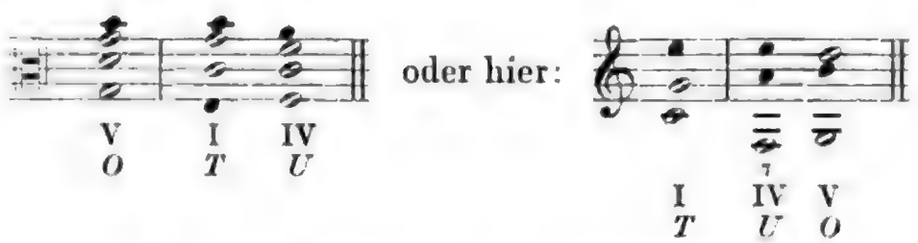
Auf starker Zeit können wir sie als Vorhalts-, auf schwacher als Neben-Sept-Akkorde bezeichnen.

$\bar{\text{I}}$ und $\bar{\text{IV}}$ müssen wir, einzeln für sich betrachtet, als melodische Vorhalts-Bildungen ansehen:

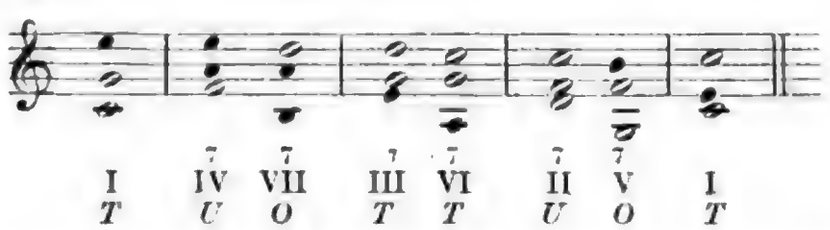
Digitized by Google



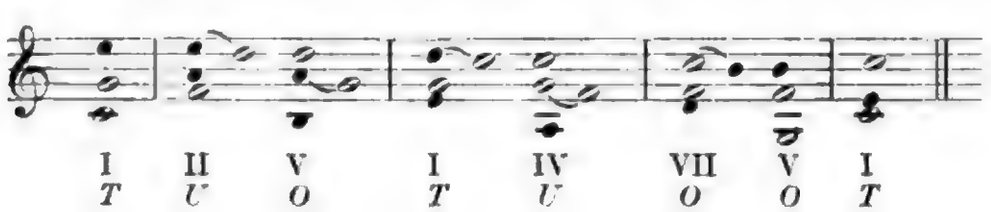
Die Töne *h* und *e* machen, wie jeder Vorhaltston, verspätet jenen Schritt, der ihnen bei einfacher Verbindung der beiden wirkenden Potenzen zukommt. Sie fügen sich aber auch, wenn auch mit einigem melodischen Widerstreben, der Behandlungsweise als Neben-Septharmonien, wie z. B. hier:



was namentlich in der Sequenz des leitereigenen Quinten-Cirkels unvermeidlich ist. Dieser, durch Sept- oder Non-Ligaturen verbunden, ergiebt die äußerste Grenze von Verbindungen, die noch in tonalem Sinne, mit deutlich wirkenden Potenzen, verstanden werden können, mag man sie nun, wie hier:



als selbständige Harmonien mit eigenen Fundamenten auffassen, oder sie, wie hier:

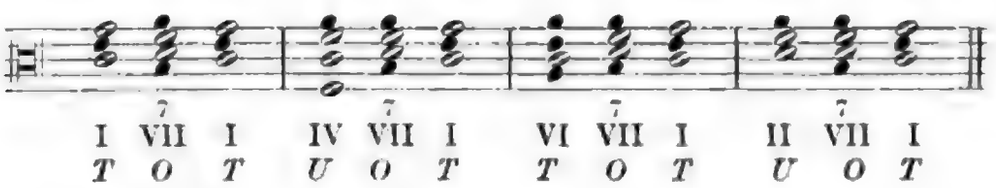


Digitized by Google

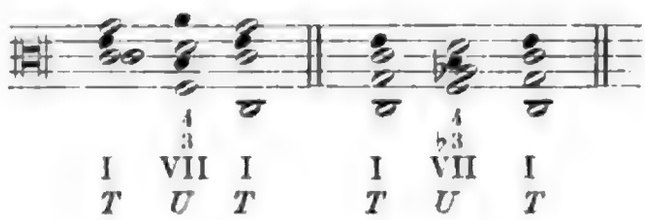
in eine Verkettung von Vorhalten auflösen. Anders ist es, wenn sich Nebendreiklänge durch längere Zeit auf keinen der drei Hauptdreiklänge stützen, sondern Verbindungen unter sich eingehen, welche nahezu das Bild einer anderen Tonart entwerfen, wie hier:

Hier besteht der Unterschied zwischen den Tonarten *C*dur und *a*moll nur im Auftreten des Tones *D* statt *d*; eine reine Intonirung des *D* wäre aber nicht nur nicht durchzuführen, sonder klänge geradezu falsch. Diese Stelle steht also tonal in *a* moll.

Ich habe ein näheres Eingehen auf die Harmonien II, $\bar{\text{II}}$, $\dot{\text{V}}$, VII und $\bar{\text{VII}}$ bis jetzt vermieden, weil die Bestimmung ihrer vorwaltenden Potenzen mit keinerlei Schwierigkeit verbunden ist. Ein annäherndes Gleichgewicht der beiden Potenzen O und U finden wir nur in $\bar{\text{VII}}$; tritt die U-Potenz in dieser Harmonie auch mit Grundton und Terz auf, während die O-Potenz nur durch Terz und Quinte vertreten ist, so neigt der Akkord doch mehr nach der O-Potenz, da er entweder durch I oder IV eingeführt wird, und meist nach einem Akkord der T-Potenz weiterschreitet:



Der Grundton *F* jedoch, erhält er im Akkord die tiefste Stelle, kann leicht als bestimmendes Element gehört werden, namentlich wenn der Akkord $\bar{\text{VII}}$ zwischen zwei T-Potenzen steht. Er ist dann nicht mehr an jenen Auflösungsschritt gebunden, der ihm bei Accumulirung von $\begin{bmatrix} \text{U} \\ \text{O} \end{bmatrix}$ zukommt, sondern darf den ihm freistehenden Sprung in die Tonika machen:



Digitized by Google

Ja, selbst in $\overset{7}{\text{V}}$ kann er, wenn er tiefster Ton des Akkordes ist, einen von der Auflösung unabhängigen Schritt wagen, wenn die Akkord-Verbindung eine losere ist. Ich erinnere nur an Recitativ-Begleitungen, wie folgende:

bei deren Beurtheilung man mit dem Worte »unregelmäßige Auflösung« gar nichts gesagt hat, da keine Unregelmäßigkeit geduldet zu werden braucht, der nicht etwas Natürliches zu Grunde liegt.

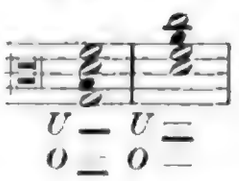
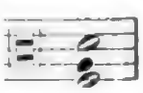
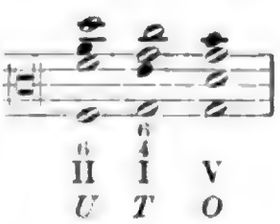
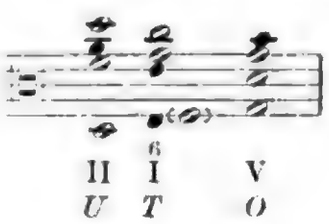
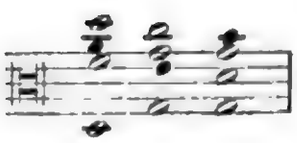
Zum Schlusse dieses Kapitels kommen wir zu den beiden wichtigsten Sept-Harmonien: $\overset{7}{\text{V}}$ und $\overset{7}{\text{II}}$  Sie ergeben das

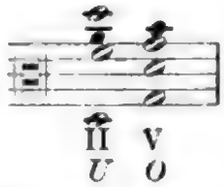
Bild der Accumulirung der beiden Dominant-Potenzen in einer nahezu genau verkehrten Ordnung. Setzen wir $\overset{7}{\text{II}}$ als $\overset{6}{\overset{5}{\text{II}}}$ so wird

uns dies noch deutlicher. Bei der Unreinheit der Quinte *D—a* ist überhaupt, also auch im Dreiklang der II. Stufe, die bessere Lage jene, welche die unreine Quinte in eine unreine Quarte verwandelt, also:  Folgt auf II der Dreiklang der I. Stufe, so darf dieser nie als $\overset{6}{\overset{4}{\text{I}}}$ auftreten, wenn die II. nicht in ihrer Sextakkord-Lage stand: also:  oder:  aber nicht:

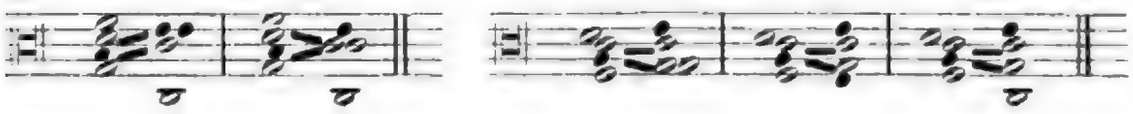
 Die Quinte *D* der Oberdominante kann eben nie

Digitized by Google

in die Quinte *G* der Tonika springen. Wohl aber ist der Sprung *D*—*G* bei II—V statthaft:



Im Quintsext-Akkord der II. Stufe, wenn er gegen die I. sich wendet, haben wir einen ganz ähnlichen »Auflösungs-Prozeß«, wie jener des Sept-Akkordes der V. Stufe zur I. Der einzeln vertretene Ton der schwächeren Potenz hat sich den Fortbewegungsgesetzen der drei Töne der stärkeren Potenz anzuschließen:



In $\tilde{V}$ kann *F* nicht nach *G*, in $\overset{6}{\underset{5}{II}}$ *D* nicht nach *C* schreiten; diese beiden Töne sind also an einen bestimmten Schritt gebunden, sind abhängig und unfrei wie alle dissonirenden Töne, fügen sich den Fortbewegungsgesetzen der stärker vertretenen Potenz. Die Tonart hat also nicht nur Einen, sondern zwei Dominant-Sept-Akkorde; $\tilde{V}$ wirkt in aktiver, $\overset{6}{\underset{5}{II}}$ in passiver Richtung auf die Tonika. In der Formel $\begin{bmatrix} U \\ O \end{bmatrix}$— T und $\begin{bmatrix} O \\ U \end{bmatrix}$— T erschöpfen wir den Begriff der Tonart vollkommen; die Tonika ergiebt sich im ersten Falle als Resultat einer aktiven Accumulirung, im anderen als einer passiven Accumulirung der konvergirend auf sie wirkenden Dominant-Potenzen.

Die Erkenntniß der Unter-Dominant-Septharmonie verdanken wir Rameau. Der von ihm eingeschlagene Weg wäre meines Erachtens nicht so rasch und leichtfertig aufzugeben gewesen. In späterer Zeit hat vornehmlich Simon Sechter in dieser Richtung weiter gearbeitet. Leider jedoch verlor er seinen Faden, als er in unfruchtbare Scholastik verfiel. Doch steckt in seinen Werken mehr Natur, als in manchen, vielgepriesenen, weitaus »gebildeteren« unserer Zeit.

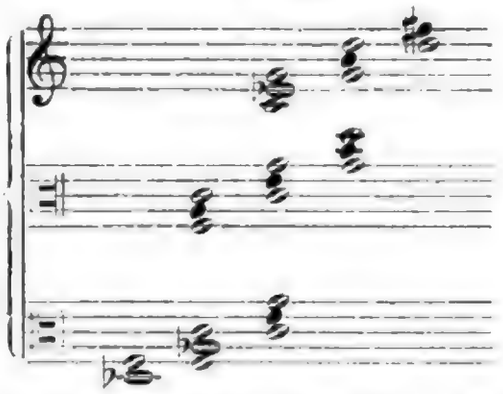
III.

Übergreifende Töne.

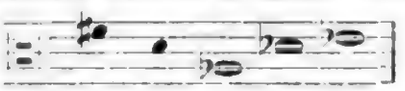
In leitereigenen Akkord-Verbindungen, deren Wesen so zwingender Natur ist, daß ihre Tonalität stets außer Frage bleibt, können einzelne leiterfremde Töne an Stelle der natürlichen treten. Ihr

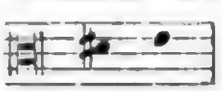
Digitized by Google

Zweck ist stets, die einzelnen Töne der zu verbindenden Harmonien dichter aneinander zu rücken, ihnen die Möglichkeit jedes anderen Schrittes oder Sprunges, als des beabsichtigten, zu nehmen. Das Bedürfniß nach ihnen wuchs mit der stetig zunehmenden Leidenschaftlichkeit des Stiles, und mit der stets wachsenden Sicherheit des einfachen Tonart-Gefühles. Sie verringern stets einen auf- oder absteigenden Ganzton-Schritt der einfachen Skala annähernd um seine Hälfte, haben also eine mit dem Leitton verwandte Natur. Sie stammen alle, mit einer einzigen Ausnahme, aus dem »übergreifenden System«, dem wir nun aber noch nach unten und nach oben zwei ebenfalls unvollständige, das Centrum der »Groß-Tonart« daher nicht verschiebende, Geschlechter anreihen wollen. Ich lehne mich hierbei wieder an Hauptmann an, nur daß ich den Begriff des »Moll-Dur« nicht bloß einseitig nach Seite der Unterdominante bilde:

Moll-Dur-System: 

Auch hier fehlt den beiden übergreifenden Systemen je ein leitereigener Ton: auf Seite der Unterdominante der Grundton ihrer Unterdominante, auf Seite der Oberdominante die Quinte ihrer Oberdominante.

Die übergreifenden Töne, welche ich in der noch durch das Moll-Dur-Geschlecht erweiterten »Groß-Tonart« *C*dur als leitereigen bezeichne, sind folgende: 

Der Einfachheit wegen will ich die ältere Benennung derselben als »alterirte Töne« beibehalten; streng genommen möchte ich diesen Ausdruck wohl aber nur auf chromatisch-melodisch veränderte Töne anwenden, da nur diese außerhalb der Tonart stehen. Zunächst werden wir nur Eines solchen erhöhten Tones für den Ganzton-Schritt von 2. zu 3. Stufe der Tonleiter bedürfen. Indem ich also *dis* in die alterirten Akkorde einführe, durchbreche ich mit Bewußtsein den Rahmen der »Groß-Tonart«; *dis* ist Leitton zur Tonika *e* in *e*moll  . Dieser Ton, als melodisches Produkt, kann

Digitized by Google

immer nur nach vorausgegangenem natürlichen Ton auftreten; tritt er frei ein, so haben wir uns den Naturton mindestens als vorausgehend zu denken. Die echten übergreifenden Töne jedoch treten überall frei ein, an Stelle der Naturtöne, brauchen diese also gar nicht als Vorbereitung für das Gehör, welches willig die Grenzerweiterung der einfachen Tonart acceptirt.

fis und *d* entstammen dem übergreifenden Systeme von *C*dur, *As*, *Des*, *Es* dem erweiterten Moll-Dur-Systeme von *C*dur, *dis* ist chromatisch alterirter Naturton[1].

Während die Oberdominante, außer der Alterirung ihrer Quinte, keine wesentliche Veränderung erfährt, bilden die Resultate der Alteration bei der Unterdominante ein ganzes Heer von neuen Akkord-Gebilden, wenn auch selbstverständlich nicht von neuen Potenzen. Ich erlaube mir, meine Erklärung dieser Erscheinung dem Urtheil des Lesers vorzulegen.

Die lebendigste und erregteste Fortschreitung bleibt immer diejenige, welche wir die aktive nannten, also O—T und T—U. Bei keiner anderen Harmonie-Verbindung paßt das Wort »Fortgang« besser, als in der Verbindung O—T. Die Verknüpfung dieser beiden Harmonien kann selbst durch gesteigerte Kunstmittel keine innigere, nothwendigere werden. Die Harmonie der Unterdominante aber ist sowohl in ihrem Weiterschreiten zur Tonika, als in ihrer immer nur äußerlichen und gezwungenen Verbindung mit der Oberdominante nicht in einer gleich günstigen Lage. Ein aktiver Schritt von ihr weg würde in die Untiefen ihrer eigenen Unterdominante (*B*dur) führen. Ihre Verbindung mit den beiden anderen Hauptdreiklängen behält also stets den Charakter einer Rückwärts-Bewegung. Die Einführung melodischer Leittonschritte durch Alterirung der natürlichen Töne stimmt die Unterdominante gleichsam ab, wie der Maler den Hintergrund des Bildes je nach den aktiven Figuren abzutonen hat.

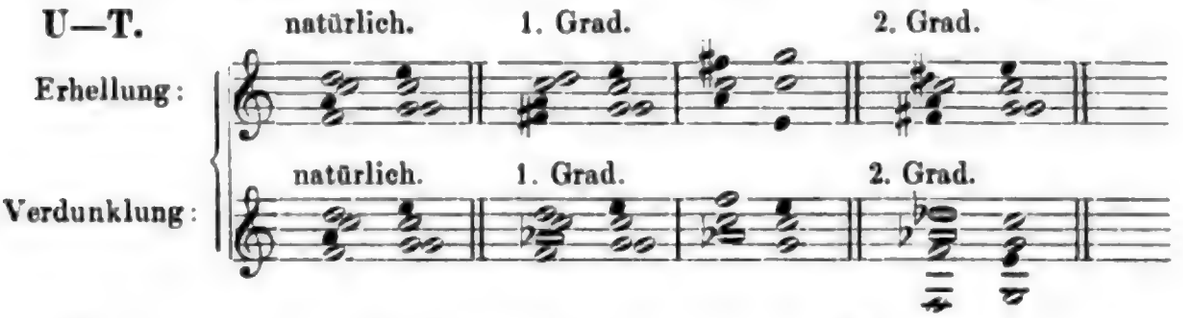
Bald ist der Grundton der Unterdominante zu dunkel und träge, bald leuchtet ihre Terz mit störendem Eigenlicht zu sehr hervor; in ersterem Falle setzen wir *fis* an Stelle von *F*, im letzteren *As* an Stelle von *a*. Fühlen wir das Bedürfniß noch helleren Lichtes, so alteriren wir *D* in *dis*, bedürfen wir noch tieferer Schatten, so lassen wir *Des* an Stelle von *D* treten.

[1] Da ich die gemeinsame Haupt-Tonika *C* beizubehalten habe, gebrauche ich hier die von Helmholtz eingeführten Erhöhungs- und Erniedrigungs-Striche mit dem Unterschiede jedoch, daß ich ihnen bloß den Werth eines Kommas beilege. In der Notenschrift setze ich dagegen größere weiße Noten für um ein Komma erhöhte Quinttöne, kleinere schwarze Noten für um ein Komma erniedrigte Terztöne.

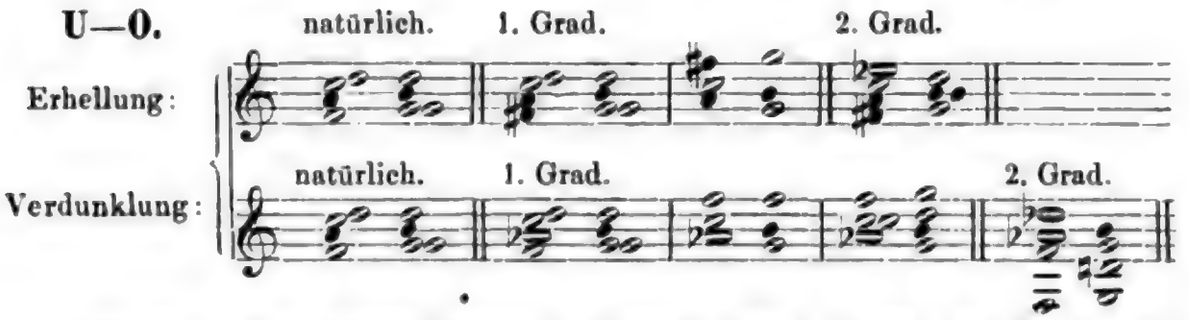
Digitized by Google

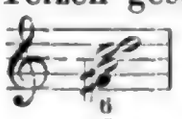
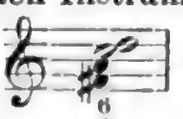
Wir können also von einer Erhellung und einer Verdunklung sprechen, können jeden dieser Prozesse in verschiedenem Grade anwenden, ja sogar beide verbinden, wie folgende Tabellen zeigen:

U—T.



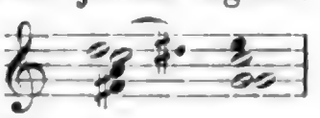
U—O.



Hierzu einige Bemerkungen. Durch den 1. Grad der Erhellung erhalten wir ein dem Oberdominant-Septakkord von *G*dur ähnliches Gebilde. Auf einem mit natürlichen Terzen gestimmten Instrumente ist aber der Unterschied zwischen  und  sehr

*G*dur V *C*dur II

deutlich zu hören, immer muß er aber gedacht werden[1].

Daß die Alterirung des 2. Grades nur in Verbindung mit derjenigen des 1. Grades verständlich sei, und als Weiterbildung nicht vor, sondern nach ihr zu erscheinen habe, wird wohl jedem logisch Hörenden keiner Begründung bedürfen. Also:  nicht: Der Akkord ist ein übermäßiger Quintsextakkord, und gehört nach *a*moll. Als Kuriosum

[1] Diesen etwas scholastischen Ausdruck bitte ich mir zu Gute halten zu wollen. Solche Theoretiker wenigstens, welche der Lehre die temperirte Stimmung zu Grunde legen, hätten wahrlich kein Recht dazu, mir ihn vorzuwerfen. Zeigen sie doch mit Klarheit, daß auch sie mit symbolischen Werthen zu thun haben, so lange sie überhaupt noch in der Schrift mehrere Bezeichnungen für denselben Ton beibehalten.

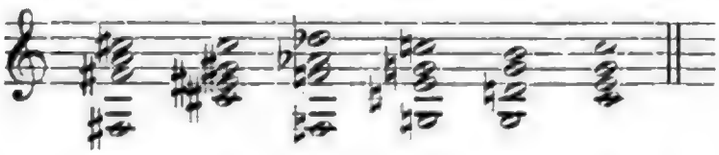
Digitized by Google

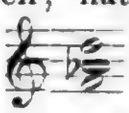
kann er wohl auch einmal in *C*dur gebraucht werden, dann hat man aber durch den Baß-Gang seine Tonalität deutlich zu machen; also:

oder etwa: nie aber:

Der Akkord an Stelle von oder

hat sich für die Kadenz immer mehr eingebürgert; zahllose Kombinationen knüpfen sich heute an ihn, namentlich seitdem er auch in immer reicherem Maße zu modulatorischen Tonart-Verbindungen, vorübergehender oder beharrender Art, herangezogen wird, wie z. B.



Er hat mehr Ruhe in sich, hat einen gesättigteren Klang als der einfach alterirte Akkord  , bei welchem immer der Übelstand[1] zu überwinden bleibt, daß in der Verbindung:

der Expansionskraft der übermäßigen Quarte keine Folge geleistet wird.

Der Sextakkord der erniedrigten II. Stufe geht auch manchmal zur V., entweder mit oder ohne den Durchgangston *C*. Der dadurch entstehende Querstand *Des—D* ist nicht sehr zu fürchten[2].

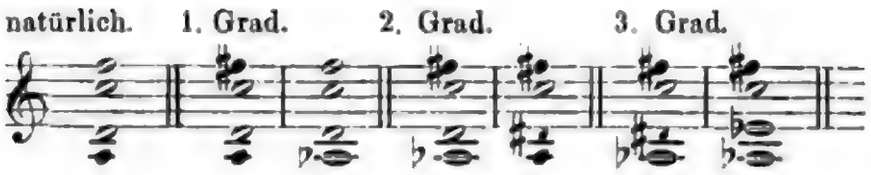
Ich habe aus dem Geschlecht der Unterdominante jene Akkorde und Akkord-Lagen gewählt, welche die zu alterirenden Töne am weitesten von einander entfernen. Dasselbe thue ich nun auch, um die gleichzeitige Erhellung und Verdunklung vorzuführen. Der $\frac{4}{3}$-Akkord der II., und der Sextakkord der IV. sind dazu am geeignetsten.

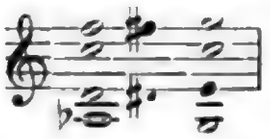
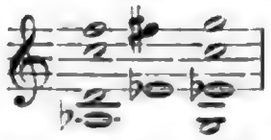
---

[1] Weber macht, um die wilde Jagd zu schildern, den genialsten Gebrauch davon, und erreicht damit viel mehr Wirkung, als etwa durch eine Häufung von Harmonien, die gar kein, also auch kein feindliches Verhältniß zu einander hätten, wie das jetzt manchmal geschieht.

[2] Das Verbot der Querstände wäre jetzt überhaupt einer neuen Prüfung zu unterziehen. Man lobt oft die »schönen« Querstände bei Bach, vergißt aber hinzuzufügen, daß sie auch stets »richtig« sind. Ist das Gehör auf gesunde logische Harmonie-Verbindungen geschult, nimmt es willig kleine Rauheiten des Details mit in Kauf, die einem, bloß von Akkord zu Akkord Denkenden, schon als unerlaubte Verbindungen erscheinen müßten.

Digitized by Google



Die Alterirung des 1. und des 2. Grades kann entweder nach T oder nach O führen; diejenige 3. Grades aber nur nach T. In *C*dur wird, wenn dieser Akkord unvermittelt auftritt, gerne *Es* an Stelle von *dis* geschrieben; tritt er nach der Verdunklung 1. Grades auf, so hat *dis* zu stehen:  In *C*moll natürlich auch in diesem Falle *Es*:  Die doppelseitige Alteration von $^{6}_{\mathrm{IV}}$ ergiebt den reinen übermäßigen Sextakkord, der entweder nach T oder nach O führen kann. Bedient man sich zu letzterer Wendung des Quintsextakkordes so begeht man einfach eine Zerstreutheit, über die nicht weiter zu diskutiren ist. Die offene Quintfortschreitung, die dabei entsteht, in Schutz nehmen zu wollen, wäre eine ebenso große Pedanterie, als sie wie das Übel aller Übel zu verdammen.

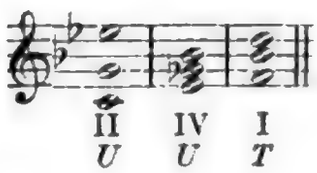
Sämmtliche Gebilde, die wir hier entstehen sahen, fußen auf der U-Potenz der Tonart, fügen sich daher in der Kadenz entweder dem Ganzschluß oder dem Halbschluß ein. Sie können nie mit überzeugender innerer Wahrheit als Alterirungen einer Oberdominante (hier also in *G*dur) gebraucht werden. Sie führen stets die Mollterz der Unterdominante (*As*) und den Dominant-Leitton der Oberdominante (*fis*) in sich; der Streit zwischen Ober- und Unterdominante ist also um so heftiger entbrannt, da er bis in die übergreifenden rudimentären Tonarten getragen ist, und die aufklärende versöhnende Tonika entsteht als die einzige absolut logische Folge dieser Verbindungen.

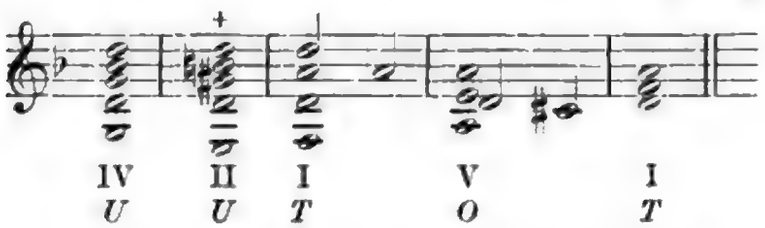
Leitereigene Akkordverbindungen außer den in diesen beiden Kapiteln angegebenen einfachen und übergreifenden giebt es nicht; selbst modulirende Verbindungen, die ich von den tonal-übergreifenden scharf zu trennen empfehle, stützen sich, soweit sie harmonisch noch meßbar bleiben, auf die Verbindung der drei im harmonischen Fortschreiten einzig wirkenden Potenzen: T, O, U.

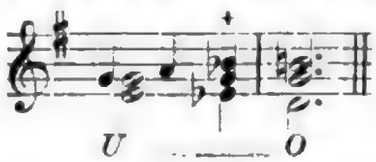
Digitized by Google

Akkordfolgen wie etwa: und zahllose ähnliche aus der jüngsten Zeit sind auch von ihren Freunden harmonisch noch nicht bestimmt. Sie verdanken ihre Existenz dem Prinzip chromatisch-melodischen Stimmfortschrittes, gehören daher vielmehr in die Lehre des (modernen) Kontrapunktes, bleiben für den Harmoniker stets nur »Zufalls-Akkorde«, gegen deren Reiz ich mich aber besonders dann nicht verschließe, wenn sie ihre Entstehung einer rhythmisch unregelmäßigen Eintheilung von Vorhalten und Durchgängen verdanken, d. h. harmonisch immer noch kommensurabel bleiben. Ich gehe noch weiter: wo nur das Nichtzusammenhängende das einzige Mittel zur Erreichung einer beabsichtigten Wirkung ist, steht es vollkommen an seinem Platze. Die Wirkung wird dann aber am stärksten sein, wenn das Verhältniß der Unzusammengehörigkeit vom Komponisten selbst am klarsten erkannt wird, wenn er also einen starken Sinn für das Zusammengehörige mitbringt. Und diesen Sinn trachte ich vor Allem bei mir und meinen Schülern[1] zu wecken und zu stärken. Ist es endlich allem Schaffen zu Grunde gelegt, so wird auch erkannt werden, was eine Gruppirung mehrerer Tonarten in der Architektur eines Kunstwerkes zu bedeuten habe. Auch im Verlassen und späteren Wiederergreifen der Grundtonart wird sich wieder das Prinzip der Dreieinigkeit geltend machen, welches das Wesen aller Form ist, da es Ruhe, Entwicklung und Abschluß in sich schließt.

---

[1] Mein Schüler schreckt vor Kombinationen wie  oder



nicht zurück; er weiß auch, warum er bei + die scheinbare Sept: *D* verdoppeln darf. Auch  bleibt ihm kein Räthsel, da er bei + das *b* nicht so ernst nimmt, wie es dem Auge erscheint, und frischweg *ais* hört.

Digitized by Google

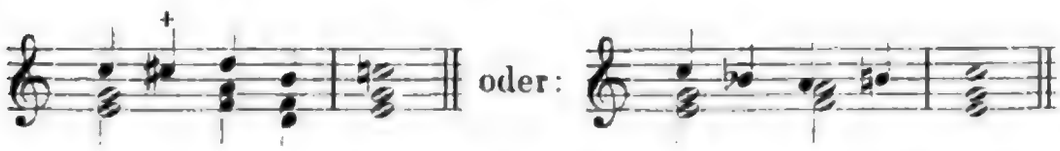
IV.

Modulation.

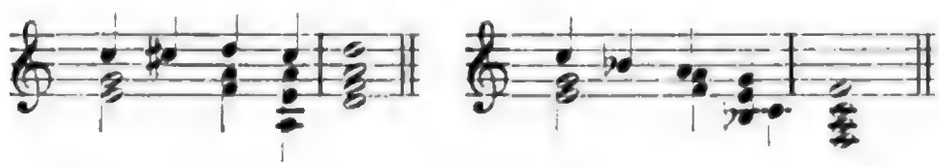
Haben wir in Vorigem gesehen, wie das gelegentliche Übergreifen in die unvollständigen Tonarten der beiden Dominanten noch kein Verlassen der Haupttonart darstellt, so wollen wir nun die Mittel des Übertrittes in eine von Grund aus neue, in ihrer inneren Konstruktion aber der verlassenen völlig kongruente Tonart einer Prüfung unterziehen. Die Absicht hierbei kann eine doppelte sein: entweder trachtet man einer Nebenharmonie vorübergehend den Rang einer neuen Tonika zu geben, um sie in helleres Licht zu setzen, oder man strebt zu einer neuen Tonart, um sie für eine kürzere oder längere Zeit als neue Gruppe festzuhalten. Ersteres nenne ich vorübergehende Modulation: Ausweichung, letzteres Modulation im eigentlichen Sinne: Tonartwechsel.

Die Ausweichung hat, vom ästhetischen Standpunkt betrachtet, keinen höheren Werth, als die Alterirungen im übergreifenden, nicht modulirenden Systeme, nur daß in der Modulation die alte Tonart im Wesentlichen verlassen wird. Eine Bildung dieser Gattung ist absolut nur in der neuen vorübergehend gestreiften Tonart ausführbar, mag der bestimmende Faktor noch so flüchtiger Natur sein.

Daß kleine Ausschmückungen, wie:



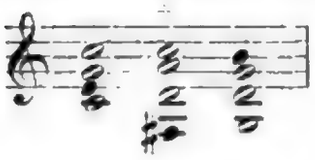
echte Modulationen seien, ist besonders daran zu erkennen, das man von ihnen aus sich sofort in der neuen Tonart festsetzen könnte, sofern dies in der Absicht läge:



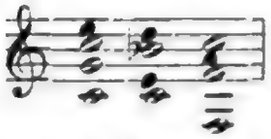
Die zur Haupttonart fremd eingeführten Töne sind wohl meist Bestandtheile der neuen Dominantsept-Harmonie, also entweder Sept oder Leitton derselben. Giebt es doch kein rascheres und unzweideutigeres Mittel, einen Akkord als tonischen empfinden zu machen, als indem er durch O, $[U + O]$ oder am schärfsten $\left[\begin{matrix} U \\ O \end{matrix}\right]$ eingeführt wird.

Digitized by Google

Bei dem Übertritt in die vollständigen Tonarten der beiden früheren Dominanten ist nicht zu übersehen, daß außer der sichtbaren chromatischen, diatonischen oder sprungweisen Einführung von Leitton und Sept (um mich kurz auszudrücken) auch jene beiden Töne, welche in dem übergreifenden Systeme der alten Tonika noch an der herrschenden Mitteltonart ihre Bestimmung gefunden hatten, nun eine Umstimmung erfahren müssen, um sich der neuen Tonart einzufügen. Diese Umstimmung ist nicht immer sichtbar, stets aber hörbar, sobald man sich der hierzu geeigneten Tonwerkzeuge bedient:

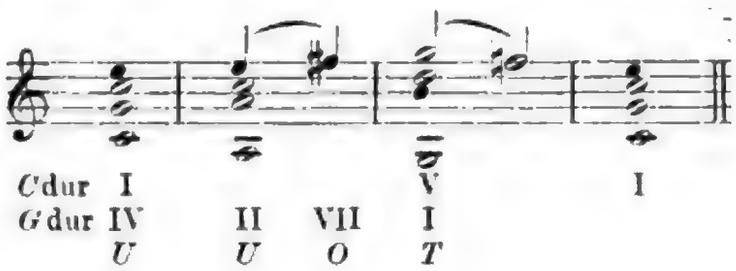


hier wechselt das *a* der Unterdominantterz in *C*-dur mit dem *A* der Oberdominantquint von *G* dur:

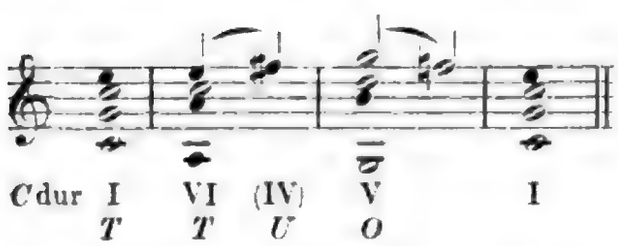


hier verwandelt sich nicht nur der Leitton *h* von *C*dur in den Unterdominant-Grundton *B* von *F*dur, sondern auch die Oberdominantquint *D* von *C*dur in die Unterdominantterz *d* von *F*dur.

Wo es fraglich sein kann, ob eine Alterirung oder eine Ausweichung vorliegt, kommt es auch gar nicht darauf an, sich mit Entschiedenheit für das Eine oder das Andere zu entscheiden, da, wie schon gesagt, der innere Werth der gleiche ist. Ob bei der Wendung



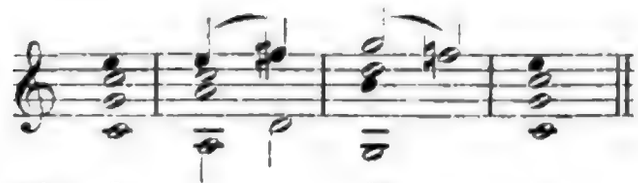
groß-*A*, oder:



klein *a* gesungen wird, kommt gar wenig in Betracht; Beides ist richtig; Ersteres umständlicher, gewichtiger, Letzteres einfacher, flüchtiger. Um mich zu entscheiden, möchte ich am liebsten fragen, in welchem Tempo die Stelle gesungen werden soll. Tritt aber z. B. der Grundton der neuen Ober-

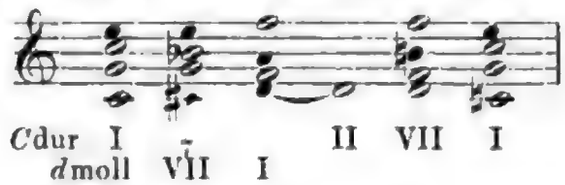
Digitized by Google

dominante hinzu:

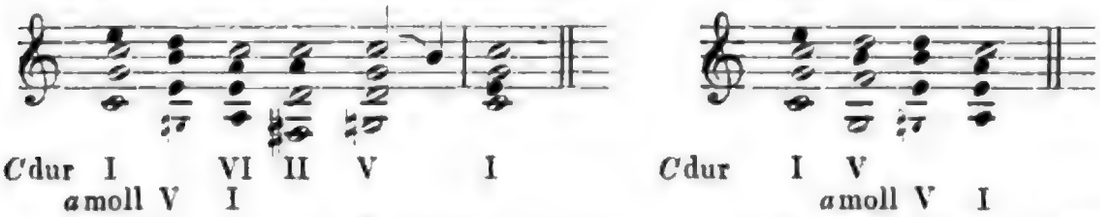


dann steht mir, und dem Sänger, die Wahl nicht mehr frei.

Außer den Tonarten der beiden Dominanten werden noch mit Vorliebe die der II. und VI. Stufe gestreift. Namentlich die II. Stufe, da sie keinen reinen Moll-Dreiklang aufweist, bedarf öfter der »Auffrischung«, indem sie vorübergehend als Tonika erscheint; die unreine Quinte *D-a* verwandelt sich dann in die reine *d-a*; geht dieser Moll-Dreiklang nach *C*dur weiter, so hat die Verstimmung in *D-a* wieder einzutreten:



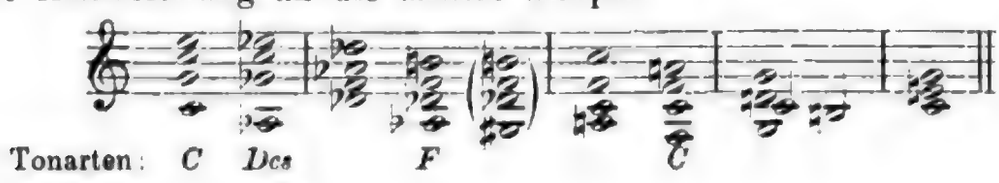
Hier noch zwei Beispiele für die tonale Einführung des Moll-Dreiklangs der VI. Stufe:



Aus dem zweiten Beispiele ersehen wir auch, mit welcher Willigkeit sich der Oberdominant-Akkord der Dur-Tonart an denjenigen ihrer Moll-Parallele anschließt (erweiterte Groß-Tonart?); viele scheinbar sprungweisen Modulationen lassen sich hierauf zurückführen.

Oft wird sogar eine ganz fremde Oberdominante eingeführt, wenn sie nur in irgend einer noch so losen Verbindung mit dem vorausgehenden Akkord der alten Tonart steht. Der verminderte Sept-Akkord kann sogar ohne irgend eine melodische oder harmonische Verbindung eine fremde Tonika vorübergehend, oder beharrend, einführen.

Auch kann ein längerer Weg eingeschlagen werden, indem sich eine Ausweichung an die andere knüpft:



Digitized by Google

Der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Begriffen: Ausweichung und Tonartwechsel besteht zwar im kürzeren oder längeren Beharren in der neuen Tonart, mehr aber noch in dem Grad von Festigkeit, der ihr verliehen wird. Ist auch das Auftreten ihres Oberdominant-Septakkordes ein deutlicher Vorbote der neuen Tonika, so bleibt doch immer noch — gegen die ruhige Ausbreitung der Haupttonart, von der die Modulation ausging — die neue Wendung in ihrer Intention fraglich, wenn ihr nicht durch die Kadenz Grund und Boden angewiesen wird. Hierzu ist ein deutliches Erfassen der Unterdominante, und zwar als selbstthätige Potenz, nicht bloß als einzelner dissonirender Ton im Oberdominant-Septakkord, unerläßlich. Es wird also auch die neue Tonart dann mit überzeugendster Kraft erfaßt werden, wenn die Modulation nicht auf die Tonika selbst, sondern auf deren Unterdominante lossteuert.

Es würde selbstverständlich die Grenzen dieser Skizze weit überschreiten, wollte ich ein nur annähernd erschöpfendes Bild der zahlreichen Modulations-Möglichkeiten entwerfen, welche im Bereiche vernünftiger Möglichkeit liegen. In unseren Tagen hat sich das Hauptinteresse der theoretischen Lehrbücher gerade auf dies Kapitel gerichtet, und ich könnte nur Wiederholungen des reichlich angesammelten Stoffes bringen. Nur im Allgemeinen möchte ich die dabei thätigen Kräfte einer Prüfung unterziehen, als deren Resultat sich wieder eine Vereinfachung und Zusammenfassung der Frage ergeben wird.

Die Modulation vollzieht sich entweder während der Dauer Einer, in zwei Tonarten auftretenden, Harmonie, mit oder ohne Umstimmung eines ihrer Töne, also durch Umdeutung; oder durch melodisch starke, harmonisch oft schwache Verbindung zweier leiterfremder Akkorde durch einen oder einige gemeinsame Töne[1]; oder sprung-

[1] Hier wäre von dem Werthe der gemeinsamen Töne zur Bestimmung leitereigener und modulirender Akkord-Verwandtschaft das Nöthige zu sagen. Meiner Meinung nach wird in den meisten Lehrbüchern unserer Tage ein viel zu großes Gewicht darauf gelegt, ohne daß das Wort »Verwandtschaft« vorher genügend definirt würde. Dadurch werden die beiden geradezu gegensätzlichen Begriffe: Quintverwandtschaft und Terzverwandtschaft in Eine Kategorie vereinigt, und es entsteht der etwas verwirrende Grundsatz: »je mehr gemeinsame Töne zwei Akkorde haben, desto größer ist der Grad ihrer Verwandtschaft.« Dieser Satz hat nur für terzverwandte Akkorde überhaupt einen Sinn, und bei diesen kann ich ihn auch gelten lassen (*C*dur — *A* moll ist stärker verwandt als *C*dur — *As*dur; *C*dur — *e*moll stärker als *C*dur — *E*dur). Quintverwandte Akkorde sind in diesem Sinne überhaupt nicht verwandt, sondern bilden stets einen harmonischen Gegensatz, wie ich ihn durch Zugrundelegung der harmonischen Potenzen und ihrer aktiven oder passiven Wirkungen genügend scharf angedeutet zu haben meine.

Digitized by Google

weise, unverbunden, und zwar entweder mit ausgelassenem, vom Gehör leicht zu ergänzenden Zwischengliede, oder auch ganz ohne solches, durch chromatische Rückungen; und endlich durch enharmonische Verwandlung eines oder einiger Töne einer Harmonie.

Der Tonartwechsel kann entweder direkt, mit einer einzigen Modulation vor sich gehen, oder er erfolgt indirekt erst nach vorübergehender Fixirung in einer oder mehreren Zwischentonarten.

Ferner kann die Modulation als Zielpunkt entweder einen Ganzschluß in der gesuchten Tonart bezwecken, oder sie strebt nach einem, dieselbe vorbereitenden Halbschluß auf ihrer Oberdominante[1].

V.

Enharmonik.

In Anschluß an das vorhergehende Kapitel wäre nun von dem Wesen der Enharmonik das für den näheren Zweck dieser Arbeit Erforderliche zu sagen. Ich ging von dem Plane aus, wie in einer Generalbeichte mein Inneres vor den Augen des Lesers aufzudecken, zu zeigen, wie sich in mir die allgemeine Kenntniß von dem Wesen der Tonart, ihren übergreifenden und leiterfremden Verbindungen individualisirt, wie sich bei mir das bekannte Material der heutigen Kunsttechnik auf gewisse Punkte gruppirt und konzentrirt habe. Alles daran ist erlebt, und kann für den Fach-Theoretiker in dieser Hinsicht wohl von einigem Werthe sein.

So darf ich denn auch dies heikle Gebiet betreten, und rechne dabei darauf, daß ich in meinem Leser mehr einem Beobachter, als einem Beurtheiler begegne.

Nach dem oben angeführten Lehrsatz wäre *C*dur — *G*dur im selben Grade verwandt, wie etwa *C*dur — *As*dur, da beide Fügungen nur Einen gemeinsamen Ton aufweisen. Sollte dies wirklich auch denselben oder mindestens einen gleichwerthigen harmonischen Prozeß darstellen? Ich möchte den angeführten Lehrsatz eher umkehren: Akkord-Fügungen werden für den harmonischen Fortgang um so werthvoller, je weniger gemeinsame Töne sie enthalten (*C*dur — *A*moll: schwach; *C*dur — *As*dur: weniger schwach; *C*dur — *F*dur stark; *C*dur — *Des*dur, nicht im zu Grunde liegenden Prozesse, aber in der Wirkung stärker).

[1] In diesem wichtigen Punkte fand ich bei meinen Schülern oft eine schwer zu besiegende Unklarheit vor, die sich überall, und am verhängnißvollsten wohl in der Sonate, bei Verknüpfung des 1. mit dem 2. Thema zu erkennen giebt. Daß die Sonatine den als V durch einen Halbschluß erreichten Dreiklang sofort im Weitergehen als I der neuen Tonart gebraucht, darf ich wohl als liebenswürdigen Leichtsinn bezeichnen, ohne mich dieses Ausdrucks wegen dem Mißverständniß bei meinem Leser auszusetzen, als wolle ich die historische Entwicklung der Kunst korrigiren.

Digitized by Google

In den allgemeinen Triumph über den Sieg der Temperatur und der damit enge verbundenen modernen Enharmonik kann ich nun nicht so ohneweiters einstimmen. Die vorhergehenden Kapitel werden den Leser wohl schon darauf vorbereitet haben.

So wunderbar auch die durch sie gewonnenen Resultate einerseits sind, so darf doch nicht übersehen werden, daß sie andrerseits doch nicht ohne Schädigung des von der Natur dem Künstler gelieferten Materials erreicht werden konnten.

Ich hüte mich davor bei Beurtheilung dieser Sache je das tonerzeugende Werkzeug außer Betracht zu lassen. Die gleichschwebende Temperatur verdankt ihre Entstehung und Ausbildung bis zur heutigen 12stufigen Halbton-Skala dem Umwandlungsprozeß, den die Musik in den letzten drei Jahrhunderten durchgemacht hat. Es ist das allmähliche Überwiegen der Instrumental-Musik, welche diese Frucht gezeitigt hat. In der großen Periode der reinen Vokalmusik wurde nicht nur rein gesungen, sondern auch rein geschrieben. Die einzige »Enharmonik«, die diesem Stile, ihm unbewußt, angeboren war — die Umstimmung eines Quint- in einen Terz-Ton, und umgekehrt — wurde auch unbewußt zur Erscheinung gebracht.

Der eigentliche Vater der Temperatur ist das Klavier; die Orgel hätte, wenn sie noch länger die Rolle nur eines Begleiters des Gesanges beibehalten hätte, auch noch länger »mit den Wölfen heulen« können, da der Chor der Träger der geistigen und physischen Reinheit der Musik war[1].

Für das selbständige Tasten-Instrument mußte aber früher oder später eine gleichschwebende Temperatur gefunden werden. Sobald man sich daran gewöhnt hatte, als Ersatz mehrerer natürlicher Töne Einen künstlichen zu hören, lag es nahe, diesem Einen, aus Kompromissen entstandenen Tone, abwechselnd den Werth aller jener Töne zu geben, deren Stelle er zu vertreten hat. Die Phantasie des Hörers folgte willig, und um so williger, je geistreicher und vielgestaltiger die daraus entspringenden Kombinationen wurden. Allerdings ging dies Hand in Hand mit der allgemeinen Belebung des Stiles; dadurch daß die enharmonischen Mutationen zeitlich näher zusammenrückten, blieb dem Ohre kaum mehr die Fähigkeit, jede einzelne Phase derselben akustisch richtig zu hören. Sind doch die Unterschiede in der Tonhöhe mehrdeutiger Töne sehr gering;

[1] Die Begleitung eines Chores durch die heutige temperirte Orgel hat an diesem Mißverhältniß nicht viel geändert; früher waren einige Tonarten rein, andere unrein gestimmt; nun sind sie alle, wenn auch gleichmäßig, verstimmt. Dies ist also nur eine Frage des Mehr oder Weniger, und kann am Wesen der Sache nichts ändern.

Digitized by Google

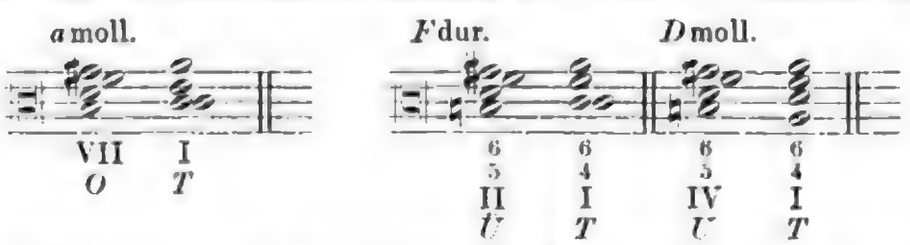
bei geistig-logischer Verwendung derselben ersetzt das Gehör willig das Unausgesprochene, Rudimentäre solcher Zusammenfügungen, und nimmt das physikalisch Unreine für rein, wo geistige Reinheit einen Ersatz bietet.

Das Klavier wurde das Komponisten-Instrument par excellence, die enharmonische Schreibart daher auch zur zweiten Natur des Komponisten, wenn dieser auch der künstlerischen Wirkung seiner enharmonischen Kombinationen dann immer am frohesten werden konnte, wenn die Ausführung derselben auf einem der temperirten Stimmung nicht unbedingt unterworfenen Tonwerkzeug erfolgte. Manche Enttäuschung blieb ihm aber auch nicht erspart, wenn er etwa auf das Material des a capella-Chores Alles und Jedes übertrug, was er dem, jeder geistreichen Regung willig sich fügenden Klavier abgehorcht hatte.

So sehen wir Vortheil und Nachtheil sich annähernd die Wage halten. Wie man aber auf Basis eines Tonsystemes, welches die feinsten und reichsten Vorgänge weder dem Auge noch dem Ohre vorzustellen die Fähigkeit hat, den unerschöpflichen Reichthum harmonischer Beziehungen innerhalb einer Tonart, und in der Verbindung mehrerer Tonarten, lehren kann, habe ich nie begriffen. Ein Schritt weiter »vorwärts«, und wir müßten das System der schwarzen und weißen Tasten als Grundlage der Harmonielehre annehmen!

Die Aufgabe des Lehrers hat nun, meines Dafürhaltens darin zu bestehen, keine noch so flüchtige enharmonische Verwandlung mit Stillschweigen zu übergehen, keine unverwandelten Verbindungen zu zeigen, ohne die innere Verwandlung aufzusuchen. Irgendwo im Verlaufe der Dauer eines umdeutungsfähigen oder gar verwandlungsbedürftigen Akkordes muß sich doch die enharmonische Verwandlung vollziehen; der Geschmack des Komponisten entscheidet oft über die Schreibart eines solchen; der Lehrer jedoch sollte tiefer blicken, nicht Alles für baare Münze nehmen, und das Wesen der harmonischen Fortschreitung[1] in seiner primären Einfachheit überall

[1] Um nur ein Beispiel zu geben, hat der verminderte Sept-Akkord in seiner doppelten Natur, entweder als *O*-Potenz oder als *U*-Potenz, überall klar erfaßt zu werden. Als *U*-Potenz steht er entweder auf II. oder IV. alterirter Stufe



Andere Verbindungen, ohne enharmonische Verwandlung, kennt er nicht. Es

vor dem Auge des Schülers klar legen. Dafür finden wir leider oft genug, wie die Gesetze der Fortschreitung der drei einzig existirenden Potenzen gewissermaßen sistirt werden, sobald das Kapitel der Modulation und der Enharmonik angeschlagen wird. Dies könnte im Schüler leicht die Vorstellung erwecken, als zerfiele die Harmonielehre in zwei Hauptabschnitte: 1. Lehre des Zusammenhängenden, 2. Lehre des Unzusammenhängenden (Ungereimten).

Mit dem Tonmaterial der Musik ist es nicht anders beschaffen, als wie mit dem Sprach-Material der Dichtkunst. Ist der große Dichter auch fähig, auf Grund des überkommenen Wortschatzes neue Gebilde zu formen, so wäre doch eine Neuschaffung absolut werthlos, ja unverständlich, die nicht das Gepräge einer organischen Weiterbildung aus dem Vorhandenen, Ererbten an sich trägt. In diesem Sinne schließe ich mich der konservativ-fortschrittlichen Partei an; in dem Vertrauen auf die unversiegbaren Quellen der Kunst fühle ich mich aber mit der äußersten Linken ganz im Einklang; nur halte ich jeden Streit um Berechtigung von Neubildungen die heute noch nicht in ihrem Wesen erkannt werden können, weil außerhalb der Kontinuität der Entwicklung stehend, für müßig und schädlich, und verzichte ich darauf, Erscheinungen, die in der Zukunft erst ihre Erfüllung finden können, mit dem Mikroskop unserer Tage untersuchen zu wollen. Stark voraneilende Künstler haben stets einiges Überschüssige geschaffen, welches von der folgenden Periode eingedämmt, gewissermaßen auf jenes Maß zurückgeführt wurde, welches einer organischen Weiterentwicklung zukommt. Ich nenne nur Schütz, und — sans comparaison — Vogler. Ich befinde mich diesen Fragen gegenüber gewissermaßen im selben Zustande, wie etwa ein Komponist des 17. Jahrhunderts der Lehre von Hauptmann oder Helmholtz gegenüber sich befunden hätte, und verlangte mir weiter nichts, als daß ich meine eigentliche Aufgabe ebenso gut erfüllen könnte, wie jene die ihre. Und somit kehre ich auch wieder zu ihr zurück, in der Hoffnung, daß dieser Versuch, seines Zweckes wegen, mir nicht allzusehr verübelt werde.

---

darf also auch hierbei weder von Trugschluß noch von unregelmäßiger Auflösung die Rede sein.

Digitized by Google

Kritiken und Referate.

J. B. Weckerlin, Nouveau Musiciana. Extraits d'ouvrages rares ou bizarres, anecdotes, lettres, etc. concernant la musique et les musiciens, avec illustrations et airs notés. Paris. Garnier frères, éditeurs, 6, rue des saints-Pères, 6. 8°.

Auf den ersten Anblick berührt mancherlei in dem vorliegenden Buche des bekannten Bibliothekars am Pariser Konservatorium den Leser etwas eigenthümlich, ebenso wie dies bereits bei seinem im gleichen Verlage 1877 erschienenen ähnlichen Werkchen der Fall war. Zunächt fällt sofort im Titel der merkwürdige Sprachgebrauch auf, *Musiciana* als Singularis zu behandeln, der auch in der Folge konsequent durchgeführt ist, aber selbst, wenn ein solcher Schnitzer in Frankreich allgemein eingebürgert sein sollte, wissenschaftlich schwerlich zu rechtfertigen sein dürfte. Man wird dadurch an die verständnißlose Verwendung des Wortes »Lieder« in Frankreich gemahnt, die Weckerlin selbst (S. 369 f.) verspottet, indem er erzählt, wie häufig man in französischen Zeitungen zu lesen hätte: »M.*** a chanté un Lieder de Schubert« und dazu bemerkt: »ce qui veut dire: M*** a chanté une chansonsss de Schubert; quel horrible galimatias!« Sodann macht überhaupt das ganze kunterbunte Allerlei von Anekdoten, Gedichten, mittelmäßig reproducirten Bildern und Notenbeispielen, die alle trotz bestimmter Kapiteleintheilung ziemlich willkürlich und ungeordnet aneinander gereiht sind, anfangs keinen allzu günstigen Eindruck. Das schadet aber dem Werthe des Einzelnen ebensowenig wie dem übrigen Verdienste des Autors. Man soll solche Publikationen durchaus nicht unterschätzen oder vorschnell verurtheilen, sondern vielmehr dankbar sein, wenn ein fleißiger und viel belesener Büchersammler aus dem reichen Schatze seiner Lektüre, seiner Kenntnisse und Erinnerungen mittheilt was ihm aufzeichnungswerth erschien. Bei näherer Einsicht gewinnt man die volle Gewißheit, daß das Buch neben manchem Nebensächlichen und Unbedeutenden eine in vielen Fällen nützliche Sammlung von Bemerkungen, Auszügen, zufällig gefundenen Notizen, auch persönlichen Erlebnissen, die alle mit Musikern und Musikwerken in Berührung stehen, darbietet und zweifellos als Quelle für Musikschriftsteller eine ernstere Berücksichtigung verdient. Man findet wenigstens ein so außerordentlich vielseitiges Material beisammen, wie es nur in einem langen thätigen Leben und in einer bevorzugten Stellung an einer der interessantesten musikalischen Bibliotheken zusammen getragen werden konnte. Ein sorgfältiges Namen- und Sachverzeichniß macht überdies das Auffinden eines jeden Gegenstandes leicht und belehrt den Forscher schnell, ob er hier etwas zu suchen und zu finden hat, und selbst der gelehrteste und umfassendste Kenner dürfte bei der Mannigfaltigkeit des Inhalts gelegentlich das eine oder andere aufspüren, was ihm unbekannt war.

Digitized by Google

Werthvolles findet sich gleich in den *Refrains biographiques*, wo die von Rabelais citirten Musiker eine nähere Erläuterung erfahren, desgleichen in den *Notes biographiques*. In beiden Abschnitten werden an manchen Stellen Ergänzungen und Vervollständigungen zu Fétis' umfangreichem Werke gebracht. In dem zweiten hätte wohl die Reihenfolge der Tonmeister alphabetisch oder chronologisch geordnet werden können. Brauchbares Material trifft man namentlich an über Lully, Colasse, Campra, auch Gluck, Rameau, Grétry, darunter vor allem eine große Anzahl bemerkenswerther Zeitgedichte. Sehr eingehend ist dafür die »*Chronique scandaleuse*« ausgenutzt worden. Auch im weiteren Verlaufe des Buches wird — um nur einiges aufzuzählen — für die Kunst- und Kulturgeschichte vieles Bedeutsame mitgetheilt: Eine Beschreibung der Orchester zur Zeit Ludwigs XIV. (S. 128); eine Liste der während der Revolution von den Emigrirten und Guillotinirten eingezogenen Musikinstrumente, von denen manches kostbare Stück zum Heizen verbraucht wurde (S. 142 ff.); eine Rekapitulation der letzten Forschungen über die Marseillaise und ihre Herkunft (S. 321 ff); ein bisher ungedruckter lesenswerther Artikel Halévys über die Musik, der für eine Encyklopädie bestimmt war (S. 296), *La musique dans la gazette de Loret* (S. 391 ff); der Abdruck einer Abhandlung über die Laute und Guitarre von 1556, die leider nur der Kritik und Erläuterung entbehrt (S. 104); ein interessanter Auszug: *La musique dans le mystère de la Passion* (S. 205), wobei aber auch einige Notizen über Zeit, Entstehung und Herkunft des betreffenden Stückes erwünscht gewesen wären. Den hauptsächlichen Theil bilden dann *Curiosa*, musikalische Späße und Spaßmachereien, eigenartige Theorien und Musikschöpfungen, Anekdoten und dergleichen mehr.

Leider fehlt sehr häufig die Angabe der Quellen, aus denen der Verfasser schöpfte. Ein kurzer Hinweis zum Schluß der jedesmaligen Notiz wäre nicht nur nützlich sondern geradezu nothwendig. Bei vorher gedruckten Geschichtchen (z. B. von Kirnbergers abgerichtetem Hunde, der bei den schlechten Stellen eines dilettantischen Konzerts allemal heulte) mußte das Buch angegeben werden, aus welchem der Sammler abgeschrieben hat. Da genügt auch keineswegs ein einfaches »*traduit de l'allemand*« wie bei der Erzählung von Mozarts kindlicher Verlobung mit Marie Antoinette, oder selbst »*d'après Marpurg*« (über Marchand). Hier ist ein gewissenhafter Verweis auf den Fundort durchaus geboten. Bei solchen Anekdoten, die überlieferungsweise erzählt werden, war auch dieses ausdrücklich zu bemerken. Ebenso durfte der Charakter des Persönlichen bei den selbsterlebten deutlicher hervorgehoben werden. Gerade aus eigener Erinnerung bringt Weckerlin einige hübsche kleine Geschichten von Rossini (S. 93 f, S. 351), Auber (S. 96), Wagner (S. 95). Die letztere läuft freilich auf einen bedenklichen Kalauer hinaus. Als Wagner einmal mit Weckerlin bei Gustave Flaxland in Paris dinirt und Frau Flaxland in der Fischsauce die Kapern vermißt, da meint der deutsche Dichterkomponist, die Köchin sei wohl nicht — kapriciös!

Aber alle diese kleinen Züge und Charakteristiken haben ganz gewiß gelegentlich ihre Bedeutung für den Biographen. Auch manche anderen Notizen, die geringfügig erscheinen, die wechselnden Namen, welche die Pariser Oper im Laufe der Zeit seit 1671 je nach dem französichen Regierungssystem getragen hat, die Angabe, wo berühmte Komponisten in der letzten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts in Paris gewohnt haben (Gluck, Grétry, Monsigny, Philidor, Couperin, Rameau u. s. w.), die Programme der *Concerts spirituels* u. s. f., alle diese Aufzeichnungen sind dankenswerth aufzunehmen.

Für Deutschland hat ein besonderes Interesse, was Weckerlin über Mozarts erstes Werk, die der *Mme Victoire de France*, Tochter Louis XV., gewidmeten Violinsonaten, mittheilt, die zum ersten Male in Paris erschienen sind, als das

Digitized by Google

Wunderkind sieben Jahre alt war. Das Dedikationsexemplar mit der wahrscheinlich von Melchior Grimm verfaßten Widmung Mozarts wird in der Bibliothek des *Conservatoire* aufbewahrt. Sodann erzählt er uns, auf welche wunderbare Weise die einzige vollendete große Oper Joseph Haydns »*La vera costanza*«, einstmals für Wien geschrieben, im Jahre 1879 aus dem Fundus des Pariser Théâtre-Italien in den Besitz des Konservatoriums gelangt ist — Weckerlin erstand in der Auktion die Partitur in Autograph nebst einem Pack anderer Opern für 2 fr. 50 cts! — und giebt auch einige Berichtigungen über das Entstehungsjahr (1785), ohne freilich Wesentliches über das Werk selbst zu sagen oder Neues über seine Geschichte mittheilen zu können. Zu bedauern ist, daß deutsche Originalbriefe und Schriftstücke, die das Pariser *Conservatoire* besitzt, nicht in der Urgestalt, sondern nur in mühsamen Übersetzungen mitgetheilt werden — es konnte ja beides geschehen — so z. B. der bemerkenswerthe Brief Beethovens an Herrn und Frau Bigot (S. 289). Die letztere, eine geborene Kiéné aus Colmar, hatte als Klavierspielerin in Wien die Freundschaft des Meisters gewonnen. Gerade bei der individuellen Schreibweise Beethovens war eine ganz getreue Kopie erwünscht. Ebenso wäre der unveränderte Abdruck des von Richard Wagner gelegentlich seines ersten Pariser Aufenthaltes begonnenen Tagebuches vom Jahre 1840 verdienstvoller als eine noch so genaue Übertragung, und der Verfasser sieht dies wohl selbst ein, da er sich zum Schluß bei der Übersetzung einiger Verse nicht mehr gut zu helfen weiß und nun das Original abdruckt — freilich mit einem Druckfehler. — Warum Liszts verbreitete, sehr treffliche Übersetzungen einiger Rathschläge für junge Musiker von Robert Schumann noch einmal aufgenommen sind, ist nicht recht ersichtlich. Daß Jahns Mozartbiographie nur eine »*curieuse et volumineuse biographie*« genannt wird, scheint diesem vorzüglichen Buche gegenüber doch ein wenig gar zu zurückhaltend. Immerhin werden auch diese neuen »*Musiciana*« alles in allem als ein schätzenswerthes Nachschlagewerk anzuerkennen sein. Das Ganze geht nach dem Grundsatze »Wer Vieles bringt, wird Manchem etwas bringen« und bestätigt gleichzeitig seine Wahrheit.'

Berlin. **Hans Müller.**

Digitized by Google

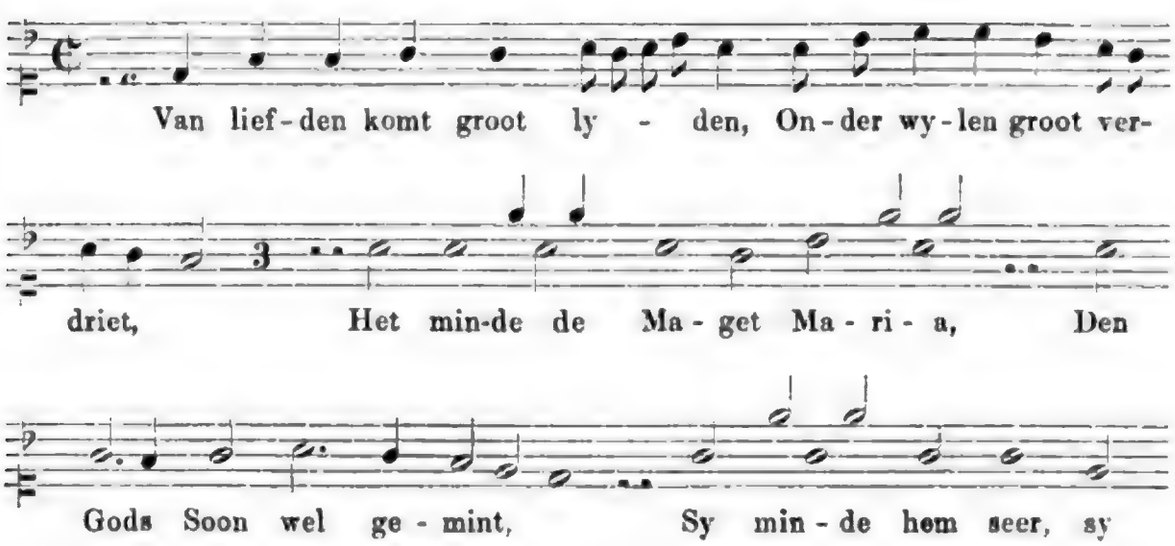
Notizen.

Zum Liede »Van liefden comt groot liden« bezw. »Es wonet liebe bei liebe.«

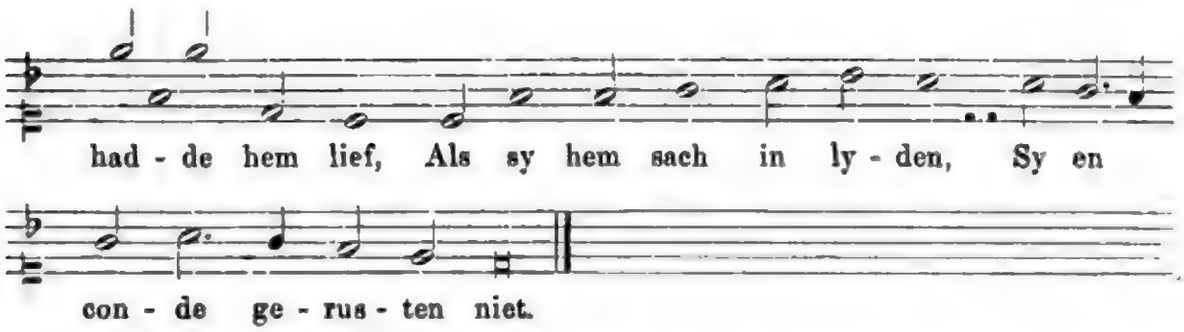
Im V. Jahrgang dieser Zeitschrift S. 497 theilte ich aus »Een devoot ende profitelyck Boecxken 1539« (Ausgabe von D. F. Scheurleer, Nr. 54) die Singweise des Liedes mit »Van liefden comt groot liden« und bemerkte dazu, daß der Schlüsselwechsel in der zweiten Zeile des Originals falsch sein müsse. Darnach rekonstruirte ich dann die Singweise zu dem deutschen Liede »Es wonet lieb bei liebe.« Ich bin jetzt in der Lage zu beweisen, daß ich mit meiner Vermuthung nicht im Irrthum war.

Durch die Güte des Herrn Gymnasialdirektors Akens in Emmerich a. Rh. erhielt ich vor kurzem aus der dortigen Gymnasialbibliothek das Gesangbüchlein: »Geestelijcke | Harmonie, | van veelderley ende wtghelesene soo | oude als nieuwe Catholijcke Kerckelijcke Lof- | sanghen, Leysenen ende Liedekens, op die | principaelste Feesten en getijden des | Jaers, die men in't Vorstendom | Cleve by den Catechismus | singht. | Nu met groote neersticheit verbetert ende vermeerdert, door eenen Catholijcken Priester. | Psalm CXL VIII. | Jongelingen ende Maegden, ouden | met den jongen looft den naem des Heeren. | Men vintse te coop tot Emmerick by | Samuel Arntsen Boeckvercoper woonende inden | Latijnsen Bybel. Anno 1633.« (189 + 3 Seiten. kl. 8).

Das Buch enthält 126 Liedertexte ohne Melodien. Jedoch sind zu vielen Liedern die Singweisen handschriftlich hinzugefügt worden. S. 71 steht das Lied »Van liefden komt groot lijden«. Dazu die Melodie wie folgt:

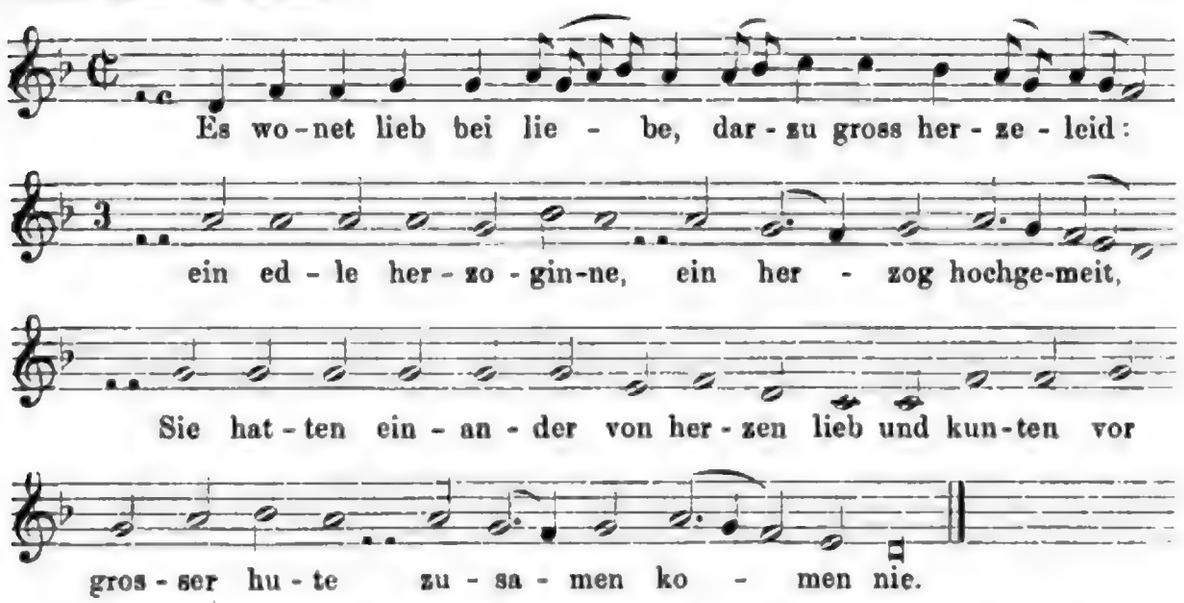


Digitized by Google

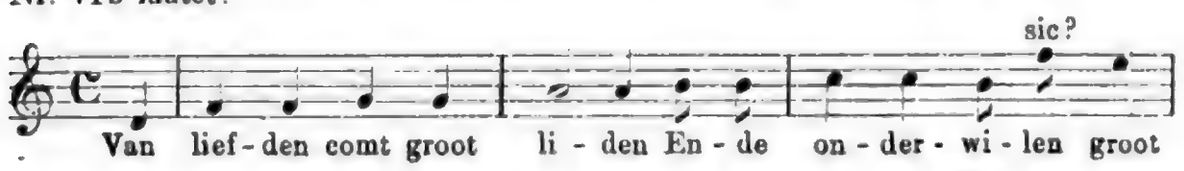


Die Textunterlage rührt von mir her, da die Melodie ohne den Text am Rande niedergeschrieben steht. Die über den Linien stehenden Noten bezeichnen die Theilung der in dem System stehenden Noten und sind von mir hinzugefügt worden.

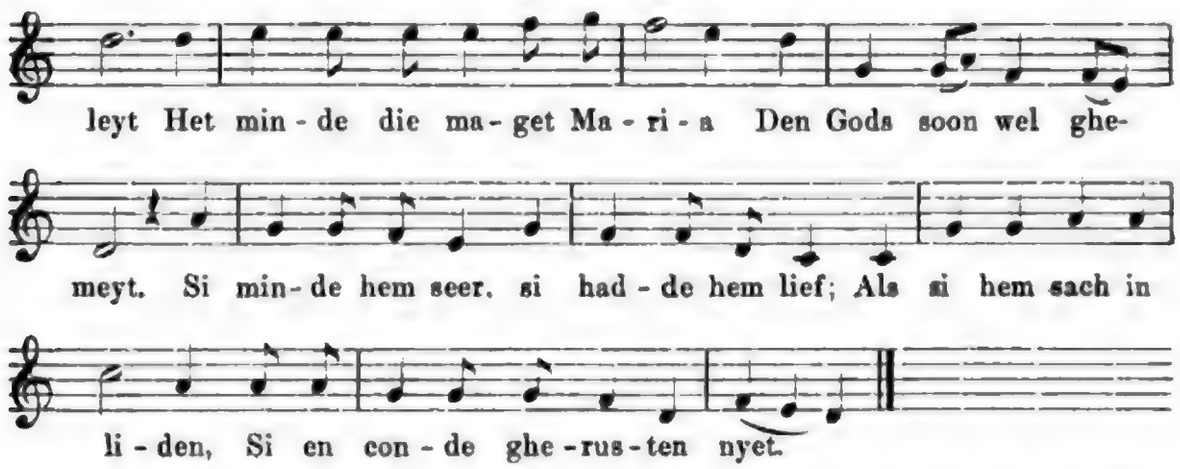
Hier haben wir also eine spätere Fassung der von mir (S. 497, 1889) mitgetheilten Melodie. Die Singweise des alten Volksliedes »Es wonet lieb bei liebe« würde demnach lauten:



In den Publikationen der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst Vereeniging voor Nederlands Muziekgeschiedenis Uitgave van oudere Noord Nederlandsche Meesterwerken hat Herr J. C. M. van Riemsdijk eine empfehlenswerthe Sammlung von 24 niederländischen geistlichen und weltlichen Liedern mit Klavierbegleitung herausgegeben: »Vier en twintig Liederen uit de 15de en 16de eeuw met geestelijken en wereldlijken Tekst voor eene Zangstem met Klavierbegeleiding« (Leipzig, Breitkopf & Härtel. Pr. 2,50 M.). Darin befindet sich auch das Lied »Van liefden comt groot liden«. Der verehrte Herausgeber bringt dazu zwei Melodien, einmal die von mir unter Beseitigung der falschen Schlüsselsetzung rekonstruirte, welche der obigen gleicht, und dann diejenige, welche die ursprüngliche (von mir als unmöglich bezeichnete) Schlüsselsetzung beibehält. Diese letztere Nr. VIb lautet:



Digitized by Google



Meine Behauptung, daß diese Melodie nicht die alte Volksweise sein könne, wird abgesehen von allen andern Gründen durch die aufgefundene spätere Fassung der Melodie bestätigt.

Niederkrüchten. **Wilh. Bäumker.**

Noch einmal Reinhard Keiser. Die fleißige und eingehende Arbeit des Herren F. A. Voigt über Reinhard Keiser im zweiten Heft dieses Jahrgangs (S. 150—203) wird wohl für lange Zeit der *locus classicus* für Keisers Leben und Werke bleiben. Darum möge es einem langjährigen Keiser-Forscher verstattet sein, einige geringe Versehen zu berichtigen und eine kleine Nachlese zu veranstalten.

S. 166, Z. 14. Fétis besaß nach seiner Angabe eine Abschrift einiger Chöre und Arien aus Basilius.

S. 168, Z. 23. Die Oper Janus 1698 feiert eigentlich die Friedensverhandlungen, nicht den Friedensschluß; denn dieser fand (zu Carlowitz) erst im Januar 1699 statt.

S. 168, Z. 33. Am 15. Nov. ist der Namens- (nicht Geburts-[9. Juni]) tag des Kaisers Leopold. Dies Singballet hat sehr gefallen. Matthes. Kern melod. Wiss. Kap. 6, § 31. — Vollk. Kapellmstr. Kap. 13, §. 47.

S. 169, Z. 1. Mit Bronner hatte sich Dr. med. Cordes zur Operndirektion vereinigt.

S. 169, Z. 11. Joseph war 1699 noch nicht Kaiser, sondern kaiserlicher Prinz. Kaiser wurde er erst 1705. Allerdings war er als Knabe von 12 Jahren (1690) zum König von Ungarn und Deutschland gekrönt worden.

S. 169, Z. 2 v. u. Das Preußische Ballet fand nicht geringeren Beifall als das österreichische. Matthes. Kern m. W. Kap. 6, § 31. Vollk. Kapellmstr. Kap. 13, § 47.

S. 170, Z. 14. Die Oper Störtebecker fand solchen Beifall, dass sie 1707 wiederholt wurde.

S. 172, Z. 2 v. u. Die Jahreszahl 1709 in der Ehrenpforte scheint nur ein Druckfehler zu sein, denn im Musik. Patrioten giebt Matth. die richtigen Jahreszahlen.

S. 176, Z. 24. Fétis besaß Abschrift einiger Arien aus Lucretia.

S. 176, Z. 25. *Il genio di Holsatia* ist Prolog zu Almira.

S. 176, Z. 26. Der Karneval von Venedig ist unzählige mahl mit Vergnügen wiederholt. Matth. Kern m. W. Kap. 6, § 31; Vollk. Kapellmstr. Kap. 13, § 47.

Digitized by Google

S. 179, Z. 16. Der damalige Opern-Direktor schreibt sich selbst Sauerbrey (Matth. stets Saurbrey).
S. 179, Z. 19. Helena wurde 1711 wieder aufgeführt.
S. 180, Z. 18. Im Jahre 1713 herrschte in Hamburg die Pest. Erst Ende Mai 1714 konnte Sauerbrey die Erlaubniß zu Wiedereröffnung der Oper erlangen.
S. 180, Z. 19 und 182, Z. 1. *Inganno fedele* (nicht *fidele*).
S. 182, Z. 14. Durchlauchtige (nicht durchlauchtigste) Ergötzung.
S. 182, Z. 20 und 27. Musikalische Landlust (nicht Landluft).
S. 183, Z. 1. Mit allen darzu (nicht: nebst allen dazu).
S. 183, Z. 4. Madama Beltgens (nicht: Bellgens). Ebenso S. 199.
S. 184, Z. 9. Das Textbuch ist von 1755, nicht 1785, (ebenso zu verbessern S. 197).
S. 185, Z. 38. Vielleicht ist Keiser 1717 nach Kopenhagen gegangen, da er bei seinem späteren Aufenthalt in Stuttgart von den Leistungen des Kopenhagener Orchesters spricht.
S. 185, letzte Zeile. Fétis' Irrthum, daß Keiser in Petersburg gewesen sei, ist schon von Joh. Ad. Scheibe widerlegt. Über die Musikalische Komposition, Leipzig, 1773. Vorrede S. 52 ff.
S. 190, Z. 33. Fétis übersetzt den Titel »die Hamburger Schlachtzeit« mit »l'époque de la bataille de Hamburg«!!
S. 190, Z. 2 v. u. Jodelet (nicht Jodolet). Ebenso S. 191, Z. 1 und S. 199.
S. 191, Z. 7 v. u. Die Annahme, dass Keiser sich in Hamburg nicht mehr Cesare geschrieben habe, ist unrichtig, denn in der autogr. Partitur von Octavia (1705) schreibt er sich Rinardo Cesare. Überhaupt wird sein Name von den Zeitgenossen verschieden geschrieben; z. B. heißt er auf dem Titel der *Componimenti musicali* 1706 Keyser, in der dem Werke vorgesetzten Lobschrift Käyser.
S. 192, Z. 33. Der Dom in Hamburg ist nicht identisch mit der Michaeliskirche. Der Dom steht allerdings jetzt nicht mehr, er wurde im Anfang unseres Jahrhunderts abgebrochen; an seiner Stelle steht jetzt das Johanneum. [Auf diesen Irrthum hat uns ebenfalls Hr. J. Sittard in Hamburg aufmerksam gemacht.]
S. 193, Z. 10. Leonardo Vinci, Giacomelli und Hasse. (Ebenso zu verbessern S. 196).
S. 196. Der Text zu Nebukadnezar ist von Hunold gen. Menantes. Die Partituren zu Desiderius, Arsinoe und Crösus sind nicht Keisersche Autographen, sondern Abschriften.
S. 198. Kyrie et Gloria.
S. 199. Zum Karneval von Venedig befindet sich die Partitur in der Hamburger Stadt-Bibliothek Nr. 2889 g.
S. 203 nach Nr. 8: Die auf dem Titel angekündigte Italienische Kantate steht in keinem der vorhandenen Exemplare, ist also nicht gebracht. — Ferner hinzuzufügen: Nr. 9. Anmerkungen zu Matthesons Orchester.

Berlin. **Dr. Friedrich Zelle.**[1]

[1] Herrn Dr. Zelle sind wir zu Dank verpflichtet, dass er die nachfolgenden Ergänzungen und Berichtigungen so früh mitgetheilt hat, um noch in diesem Jahrgange gedruckt werden zu können. *Chr.*

Digitized by Google

Musikalische Bibliographie

von

Prof. Dr. F. Ascherson,

Bibliothekar und erstem Custos der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin.

I. Geschichte der Musik.

Adema, E., Prof. Hermann Ritter und seine Viola alta. Ergänzung der früheren Schrift. 16 S. 8. (Mit Bildniss.) Würzburg, Stuber's Verlag. n. 60 ₰.

Bagge, S., Beethoven und seine Biographen. In: Die Gegenwart. 1889. Nr. 39.

Batelt, L., Wagner-Album. 133 Blatt. 12. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Geb. mit Goldschnitt n. 5 ℳ.

Beethoven's unsterbliche Geliebte, nach persönlichen Erinnerungen von M. T. 47 S. 16. Bonn, P. Neusser. n. 1 ℳ.

Beethoven-Feier, veranstaltet vom Verein Beethoven-Haus in Bonn Mai 1890. Kammermusikfest. Beethoven-Ausstellung. VIII, 46 S. gr. 8. Bonn, Verein Beethoven-Haus. n. 1 ℳ 20 ₰.

Bensow, O., Richard Wagner als Schöpfer des Musikdramas. Aus dem Schwedischen übersetzt von P. F. Sievers. 64 S. gr. 8. Leipzig, B. Elischers Nachf. (Bruno Winkler). n. 2 ℳ.

Bericht, neunzehnter, des Königl. Conservatoriums für Musik in Dresden. 34. Studienjahr 1889/90. 43 S. 8. Dresden, G. Tamme in Comm. 20 ₰.

Bischoff, F., Chronik des steiermärkischen Musikvereins. Festschrift. VI, 240 S. gr. 8. Graz, Leuschner und Lubensky, Universitäts-Buchhandlung. n. 2 ℳ 80 ₰.

Bock, A., Herder's Verhältniss zur Musik. In: Berliner Tageblatt Nr. 520 vom 14. Oktober 1889.

Bohn, E., Die musikalischen Handschriften des XVI. und XVII. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im XVI. und XVII. Jahrhundert. XVI, 423 S. gr. 8. Breslau, Julius Hainauer, Hofmusikalienhandlung in Comm. n. 15 ℳ.

Boll's musikalischer Haus- und Familien-Kalender. Herausgegeben von F. Huldschinsky. 136 S. 4. Mit 1 Illustr. Berlin, R. Boll's Verlag. n. 1 ℳ, geb. n. 1 ℳ 50 ₰.

Bouffler, F., Die Violine und ihre Virtuosen. Historische Skizze. 30 S. gr. 8. Berlin, Buchhandlung der Deutschen Lehrer-Zeitung (H. Zillessen). n. 50 ₰.

Buffen, F. F., Musical celebrities. 4. London, Chapman and Hall. 14 sh.

Centralblatt der deutschen Musikwissenschaft, nebst einem Anhange: Chronik des Musiklebens der Gegenwart in Deutschland, Oesterreich und der Schweiz. Herausg. von O. Wille und A. Meißner. 1. Bd. (12 Hefte) 1. Heft. Halle a. S., Heynemann'sche Buchdruckerei (F. Beyer) in Comm. Für den Band n. 12 ℳ, einzelne Hefte à n. 1 ℳ 25 ₰.

Charles, M. (M. Chop), Zeitgenössische Tondichter. Studien und Skizzen. Neue Folge. VII, 294 S. gr. 8. Leipzig, Rossberg'sche Buchhandlung. n. 4 ℳ, geb. 5 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. IV S. 552.]

Deppe, L., Zwei Jahre Kapellmeister an der königl. Oper zu Berlin. 45 u. Anh. CVII S. 8. Bielefeld, H. Selle. n. 2 ℳ.

Digitized by Google

Dienel, O., Die Stellung der modernen Orgel zu Seb. Bach's Orgelmusik. 19 S. gr. 8. Leipzig, Julius Wiesenthal. 30 ₰.

Flatau, L., Ein Straßensänger. Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung. 1889. Nr. 49, 50, 51, 52. Fol.

Frimmel, Th., Neue Beethoveniana. Neue Ausgabe mit zwei ungedruckten Briefen Beethovens an Goethe. XIII, 370 S. gr. 8. Mit 3 Heliogravuren und 3 Phototypien. Wien, Carl Gerold's Sohn. Geb. n. 10 ℳ.

Fritzsche, Otto Fridolin, Glarean. Sein Leben und seine Schriften. Mit einem Porträt Glareans. Frauenfeld, Huber. 1890. 8.

Gasparini, *Cenni storici sui corpi musicali di Bergamo. 101 p. 16. Bergamo, stab. tip. fratelli Cataneo.*

Gevaert, *Fr. Aug., Les origines du chant liturgique de l'église latine. Étude d'histoire musicale. Gand, Ad. Hoste. 1890. 4.*

Glasenapp, C. F., Thematische Erläuterungen zu Richard Wagner's Walküre. Vortrag. 45 S. Riga, W. Mellin in Comm. n. 80 ₰.

Goldschmidt, Dr. Hugo, Die italienische Gesangsmethode des XVII. Jahrhunderts und ihre Bedeutung für die Gegenwart. Nach den Quellen jener Zeit dargestellt und erläutert. Breslau, Schlesische Kunst- und Verlags-Anstalt, vormals Schottländer. 1890. 8.

Gounod, *Ch., Le Don Juan de Mozart. 18. Paris, P. Ollendorff. 3 fr. 50 c.*

——, Mozart's Don Juan. Autorisirte Übersetzung von Adolf Klages. Leipzig, 1890. Carl Reißner. 8. 3 ℳ.

Gronemann *und* ***Land,*** *De Gamělan te Jogjåkartå. Met eene Vorrede over onze Kennis der javaansche Muziek. Amsterdam, Müller. 4.*

Hanslick, E., Musikalisches und Literarisches. Kritiken und Schilderungen. IV, 359 S. gr. 8. Berlin, Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur. n. 5 ℳ, geb. baar n. 6 ℳ.

——, 2. Aufl. Ebda. n. 5 ℳ.

Jahrbuch des k. k. Hofoperntheaters in Wien. Herausgegeben f. Neujahr 1889 v. F. Hirt. IV, 71 S. 8. Leipzig, Litterarische Anstalt (Aug. Schulze). n. 1 ℳ 60 ₰.

v. Jan, C., Die Eisagoge des Bacchius. Text, kritischer Apparat und deutsche Uebersetzung. Programm des Lyceums zu Straßburg i. E. 1890. 32 S. 4.

John, A., Richard-Wagner-Studien. Sieben Essays über R. Wagner's Kunst und seine Bedeutung im modernen Leben. VI, 80 S. gr. 8. Bayreuth, Carl Gießel in Comm. baar 2 ℳ.

Kalischer, A. Ch., Die Anzahl der Leonore-(Fidelio-)Ouverturen Beethoven's. In: Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung. 1890. Nr. 23.

——, Ein unbekanntes Beethovenbild. In: Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung Nr. 4. 1890.

——, Gotthold Ephraim Lessing als Musik-Aesthetiker. 43 S. gr. 8. Dresden, Ferdinand Oehlmann. n. 90 ₰.

Katalog der mit der Beethoven-Feier zu Bonn am 11.—15. Mai 1890 verbundenen Ausstellung von Handschriften, Briefen, Bildnissen, Reliquien Ludwig van Beethoven's, sowie sonstiger auf ihn und seine Familie bezüglicher Erinnerungen. 75 und Nachtrag 4 S. gr. 8. Bonn, Verein Beethoven-Haus. n. 1 ℳ 20 ₰.

Kohut, A., Johannes Miksch, der größte deutsche Singemeister und sein Gesangssystem. Vom Athmen. 44 S. Lex. 8. Leipzig, Carl Rühle's Musik-Verlag. n. 1 ℳ 20 ₰.

Kothe, B., Abriss der Musikgeschichte. 5. Aufl. IV, 303 S. 8. Mit Abbildungen. Leipzig, F. E. C. Leuckart. n. 2 ℳ, geb. n. 2 ℳ 80 ₰.

——, musikalisch-liturgisches Wörterbuch. IV, 167 S. 8. Breslau, Franz Goerlich's Verlag. n. 1 ℳ 60 ₰, geb. n. 1 ℳ 80 ₰.

Digitized by Google

Kothe, B. und Th. **Forchhammer,** Führer durch die Orgel-Litteratur. VIII, 182 S. 12. Leipzig, F. E. C. Leuckart. Kart. n. 1 ℳ 80 ₰.

Kretschmann, E., Anton Rubinstein und die Musik in Russland. Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung. 1889. Nr. 48.

Krutschek, P., Die Kirchenmusik nach dem Willen der Kirche. XXIII, 269 S. gr. 8. Regensburg, Friedrich Pustet. n. 1 ℳ 80 ₰.

Kümmerle, S., Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. Lief. 18, 19, 20, 21. (2. Bd. S. 481—775.) gr. 8. Gütersloh, F. Bertelsmann. à n. 2 ℳ. (S. ob Bd. V S. 628).

***Kufferath,** Parsifal de Richard Wagner. 8. Paris, Librairie Fischbacher. 5 fr.*

Kulke, E., Richard Wagner und Friedrich Nietzsche. VII, 70 S. gr. 8. Leipzig, Carl Reißner. n. 1 ℳ 50 ₰.

Liszt, F., Chopin, 4. éd. V, 312 S. Lex.-8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 8 ℳ, geb. n. 9 ℳ 50 ₰.

Loewengard, M., Plaudereien und Nörgeleien in musicis. Gesammelte Feuilletons. I. Bdchn. 2. Aufl. 67 S. gr. 8. Leipzig, Ch. Grandpierre. n. 1 ℳ 20 ₰.

Marsop, P., Vom englischen Singspiel. In: Sonntags-Beilage zur Vossischen Zeitung. 1889. Nr. 50, 51, 52.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ungedruckte Briefe. Mitgetheilt von H. Erler. In: Berliner Tageblatt, Beiblatt »Der Zeitgeist«. 1890. Nr. 7.

Münzer, G., Beiträge zur Concertgeschichte Breslaus am Ende des vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts. Diss. Berlin 1890. 42 und 2 S. 8. Leipzig, Druck von Breitkopf und Härtel. [S. ob. S. 204—241.]

Musik-Kalender, Deutscher, für 1890. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. 1 ℳ 20 ₰.

Musiker-Biographien. Bd. 11. Lortzing, von H. Wittmann. (Universal-Bibliothek Nr. 2634.) 79 S. gr. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. n. 20 ₰. [S. ob. Bd. V S. 629.]

Musiker-Kalender, allgemeiner deutscher für 1890. Red. v. B. Wolff. 12. Jahrg. XV, 440 S. 16. Berlin, Rabe und Plothow. Geb. n. 2 ℳ.

Müsiol, R., Musiker-Lexikon. IV, 544 S. 16. Stuttgart, Carl Grüninger. n. 3 ℳ, geb. n. 3 ℳ 50 ₰.

Neitzel, O., Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart, Text, Musik und Scene erläuternd. 1. Bd. Deutsche Opern. 1. Abth. VII, 286 S. gr. 8. 2. Abth. VI, 260 S. gr. 8. Leipzig, A. G. Liebeskind. à n. 4 ℳ. Einbd. in Halbfr. baar 1 ℳ 50 ₰.

Neujahrsblatt, 78., der allgemeinen Musik-Gesellschaft zu Zürich auf das Jahr 1890. 25 S. gr. 4. M. 1 Bild. Zürich, S. Höhr. baar 1 ℳ 70 ₰.

Niecks, F., Friedrich Chopin als Mensch und Musiker. Vom Verf. verm. u. aus dem Engl. übertr. v. W. Langhans. (In 12—15 Lief. od. 2 Bdn. Lief. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13. gr. 8. (1. Bd. XII, u. S. 1—354. Mit 1 Bild. 2. Bd. S. 1—384.) Leipzig, F. E. C. Leuckart. à n. 1 ℳ.

***Pagnerre,** Charles Gounod. Sa vie et ses oeuvres. Paris, 1890. 8.*

Prüfer, Dr. jur. A., Untersuchungen über den außerkirchlichen Kunstgesang in den evangelischen Schulen des 16. Jahrhunderts. Inaugural-Dissertation. Leipzig, Druck von Pöschel und Trepte. 1890. 8. 235 S.

Pudor, Dr. Heinrich, Das Heroenthum in der deutschen Musik. Dresden, O. Damm. 1891. 8. 80 ₰.

Reinecke, F., Verzeichniß der bis jetzt im Druck erschienenen Compositionen von Carl Reinecke. IV, 76 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 1 ℳ 50 ₰, kart. baar 1 ℳ 70 ₰.

Reifsmann, A., Über Fortschritt in der Musik. 2. [Titel-] Aufl. 20 S. gr. 8. Leipzig, Guillermo Levien. 25 ₰.

Digitized by Google

Reifsmann, A., Brennende Fragen auf dem Gebiete der Tonkunst. III, 98 S. gr. 8. Wiesbaden, Fr. Bechtold & Co., Verlagsbuchhandlung. n. 1 ℳ 50 ₰.

de Roman, *L., Essais de critique musicale. Lettre-préface par Guy de Charnacé. 18. Paris, A. Lemerre. 3 fr. 50 c.*

Rudall, H. A., Beethoven. 8. London, Low and Co. 3 sh.

Schneider, Dr. Albert, Zur Geschichte der Flöte im Alterthum. Festgabe der Allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich zum Jubiläum des fünfundzwanzigjährigen Kapellmeisteramtes des Herrn Dr. Friedrich Hegar von Zürich. Zürich, Schultheß. 1820. 1 ℳ 20 ₰.

Schumann, R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausgeg. von H. Simon. 3. Bd. (Universal-Bibliothek Nr. 2621. 2622.) 190 S. gr. 16. Leipzig, Ph. Reclam jun. à n. 20 ₰, geb. n. 80 ₰, cplt. in 1 Bd. geb. n. 1 ℳ 75 ₰. [S. ob. Bd. V S. 639 f.]

Sittard, J., Geschichte des Musik- und Concertwesens in Hamburg vom 14. Jahrhundert bis auf die Gegenwart. XI, 392 S. gr. 8. Altona, A. C. Reber's Verlag. n. 6 ℳ, in Halbfranzbd. n. 8 ℳ.

——, Zur Geschichte der Musik und des Theaters am württembergischen Hofe. 1. Bd. X, 354 S. gr. 8. Stuttgart, W. Kohlhammer. n. 5 ℳ.

Spitta, Ph., Zur Ausgabe der Compositionen Friedrich's des Großen. (Sonderdruck). 9 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 30 ₰. [S. ob. S. 430—436.]

Tappert, W., Wandernde Melodien. Eine musikalische Studie. 2. Aufl. III, 95 S. gr. 8. Brachvogel u. Ranft (Karl Brachvogel). n. 2 ℳ 40 ₰.

Taubert, O., Geschichte der Pflege der Musik in Torgau. 2. Nachtrag. Das Datum der ersten deutschen Oper und Nachträge zur Schilderung der betreffenden festlichen Tage. Zwei ehemalige Schüler des Torgauer Gymnasiums: Joh. Rob. Frdr. Wieck und Karl Frdr. Böhmert. 15 S. gr. 4. Torgau, Friedrich Jacob's Buchh. n. 50 ₰. [Die Geschichte selbst erschien ebendas. 1868 zum Preise von 1 ℳ.]

Tiersot, *J., Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'exposition de 1889. 8. Paris. Fischbacher. 3 fr. 50 c.*

Tijdschrift *der Vereeniging voor Noord-Nederlands Muziekgeschiedenis. Deel III, Stuk 3. (Inhalt: F. van Duyse, On de nederlandsche meerstemmige Liederboeken. — W. P. H. Jansen, »Den singende Swaen«. — D. F. S., Mededeelingen. — Programma's van historische Concerten.)*

Torchi, *Riccardo Wagner: studio critico. 610 p. 8. Bologna, Zanichelli. l. 10.*

Vallat, *G., Etudes d'histoire, de moeurs et d'art musical. 18. Paris, Maison Quantin. 3 fr. 50 c.*

Verzeichnifs der im J. 1889 erschienenen Musikalien, auch musikalischen Schriften und Abbildungen mit Angabe der Verleger und Preise. 38. Jahrg. od. 6. Reihe 4. Jahrgang. VI, CXVII, 411 S. gr. 8. Leipzig, Friedrich Hofmeister. n. 13 ℳ, Schreibpapier n. 17 ℳ.

——, chronologisch-thematisches, sämmtlicher Tonwerke Wolfgang Amade Mozarts. Nachtrag. 32 S. Lex.-8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 75 ₰.

Vogel, E., Marco da Gagliano. Zur Geschichte des Florentiner Musiklebens von 1570—1650. (Sonderdruck.) 108 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf & Härtel. n. 3 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 396—442, 509—568.]

Weckerlin, *J. B., Nouveaux Musiciana. Paris, Garnier frères. 8. [S. ob. S. 583—585].*

Weifs, W., Die Concerte des Hermannstädter Musikvereins 1839—1889. 75 S. gr. 8. Hermannstadt, W. Krafft in Comm. n. 1 ℳ.

Wolfrum, Ph., Die Entstehung und erste Entwickelung des deutschen evange-

Digitized by Google

lischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 1890. 8. 5 ℳ.

v. Wolzogen, H., Richard Wagner und die Tierwelt. Auch eine Biographie. 71 S. 12. Leipzig, H. Hartung u. Sohn. n. 1 ℳ.

Zahn, Johannes, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, aus den Quellen geschöpft und mitgetheilt. Erster Band (Zweizeilige bis fünfzeilige Melodien). Gütersloh, Bertelsmann. 1889. Zweiter Band (Sechszeilige Melodien). Ebenda 1890. Dritter Band (Die siebenzeiligen und die jambischen achtzeiligen Melodien). Ebenda 1890. 8. [S. ob. Band V. S. 631.]

Zeglin, Fraw Musika. Meditationen über das 10. schlesische Musikfest. I. In: Schulblatt für dei Provinz Brandenburg. 1890. Heft 1. 2.

II. Theorie.

Angé, *C., Le livre de musique. 200 gravures 8. Paris, V. P. Larousse et Cie. 1 fr. 50 c.*

Bischoff, K., Harmonie-Lehre. Lief. 2, 3, 4, 5, 6, 7—10 (Schluss). S. 49—475. Lex. 8. Mainz, J. Diemer. à n. 1 ℳ. [S. ob. Bd. V S. 631.]

Denis, *Essais sur l'harmonisation du chant gregorien, suivis de plusieurs appendices. X, 131 p. 8. Paris, Haton.*

Diebels, F., Der musikverständige Organist. 1. Theil. Die Melodik und Harmonik der Kirchenmusik. 92 S. 4. Paderborn, Ferdinand Schöningh. 3 ℳ, Einbd. baar 1 ℳ.

Dubois, *Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au traité de Reber. 275 p. 8. Paris, Heugel. 15 fr.*

Eichborn, H., Über das Octavirungs-Princip bei Blechinstrumenten, insbesondere bei Waldhörnern. 58 S. 8. Leipzig, Paul de Wit. Baar 75 ₰.

Heinze, L., Theoretisch-praktische Harmonielehre nach pädagogisch-praktischen Grundsätzen mit spezieller und ausführlicher Behandlung der Harmonien der Kirchentonarten bearbeitet. Kleine Ausgabe VIII, 120 S. gr. 8. Breslau, Friedrich Handel's Verlag. n. 1 ℳ 40 ₰.

——, Übungsheft dazu II, 28 S. qu. gr. 8. Ebenda. n. 75 ₰.

——, Arbeitsheft A und B zur »Allgemeinen Musiklehre«. 20 und 22 S. qu. gr. 8. Ebenda. à n. 60 ₰.

Henkel, H., Grundzüge der Methodik des Klavierunterrichtes. 58 S. gr. 8. Frankfurt a. M., Steyl und Thomas, Hof-Musikalienhandlung. n. 1 ℳ 20 ₰.

Hennig, C. R., Deutsche Gesangschule. Ausgabe für hohe oder tiefe Stimme. 91 und 94 S. Lex.-8. Leipzig, Gebr. Hug, Verlags-Conto. à n. 4 ℳ.

Hesse's, M., Illustrirte Katechismen Nr. 15. 8. Leipzig, Max Hesse's Verlag. Inhalt: Katechismus der Harmonielehre (theoretisch und praktisch) von H. Riemann. XII, 156 S. n. 1 ℳ 50 ₰, geb. n. 1 ℳ 80 ₰. [S. ob. Bd. V S. 627 f.]

Hesselbarth, R., Der systematische Gesangunterricht in der Schule. 1. Theil. 2. Aufl. 91 S. gr. 8. St. Petersburg, W. Erickson. n. 3 ℳ.

Hille, J. W., Der Gesang und Gesangunterricht in der Schule. V, 378 S. gr. 8. Hamburg, A. Stefanski. n. 5 ℳ, Notenheft dazu 70 S. n. 1 ℳ 20 ₰.

Hoffmann, R., Katechismus der Musikinstrumente. 5. Aufl. (Weber's illustrirte Katechismen. Nr. 47) X, 270 S. 8 mit 189 Abbildungen. Leipzig, J. J. Weber. Geb. n. 4 ℳ.

Huber, A., und **Pressl,** J., Grundzüge der Theorie der Tonkunst. Ein Lehrbuch auf wissenschaftlicher Grundlage verfasst. XII, 148 S. gr. 8. Hannover, J. Bacmeister, Verlag-Conto. n. 3 ℳ.

Huth, Ch. A. B., Farbige Noten, 2. Theil. Weiterer Verfolg der neuen Theorie

Digitized by Google

auf das Tonsystem. Grundzüge einer naturgemässen Harmonie- und Compositionslehre. 51 S. Fol. mit 5 Farbentafeln. Hamburg, Verlagsanstalt und Druckerei, Actien-Gesellschaft (vormals J. F. Richter). n. 10 ℳ. [S. ob. Bd. IV, S. 557.]

Keutmann, A., Die Theorie der Musik im Allgemeinen und ihre Formen. 24 S. 8. Aachen, Ign. Schweitzer. Kart. n. 40 ₰.

Kügele, R., Anleitung zum Gesangunterricht. 72 S. 8. Breslau, Franz Goerlich's Verlag. n. 80 ₰.

——, Harmonie- und Compositionslehre nach der entwickelten Methode. 1. Theil Theoretische Abtheilung, VIII, 56 S. gr. 8. Ebenda. n. 1 ℳ, geb. n. 1 ℳ 20 ₰.

——, Dasselbe. Aufgaben und Anleitung dazu. 1. Theil. Theoretische Abtheilung. 66 S. qu. gr. 8. Ebenda. n. 60 ₰, geb. n. 80 ₰.

——, Dasselbe, 2. Theil. Theoretische Abtheilung, IV, 92 S. gr. 8. Ebenda. n. 1 ℳ 20 ₰.

——, Aufgaben mit Arbeitsbuch dazu. 78 S. gr. 8. Ebenda. n. 80 ₰.

Lipp, Joh. M., Gesang-Unterricht nach der analytisch-synthetischen Methode mit Zugrundelegung von Normalliedern. Znaim, Fournier und Haberler, 1890. 8. 1 ℳ 50 ₰.

Meister, Robert, Praktischer Führer beim Klavierunterricht. Band 5, 6, 4händig. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. à n. 2 ℳ. [S. ob. Bd. II, S. 389.]

Müller-Brunow (B. Müller), Tonbildung oder Gesangunterricht? Beiträge zur Aufklärung über das Geheimniß der schönen Stimme. 71 S. 4. Leipzig, Carl Merseburger. 2 ℳ 25 ₰.

Plaidy, *Louis, Technische Studien vor het Pianospel. Vrij bewerkt, volgens de derde (laatste) door den schrijver omgewerkte, tevens vermeerderde uitgave, en verder van theoretische en wetenschappelijke bijschriften voorzien door Jacques Hartog. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 7 ℳ 50 ₰.*

***Proceedings** of the **Musical Association** for the investigation and discussion of subjects connected with the art and science of music. Sixteenth session, 1889—90. London, Novello, Ewer and Co. 1890. Contents: 1) On the musical scale. By W. J. Habens. 2) The character and influence of the late Sir Frederic Ouselay. By John Stainer. 3) Some thoughts about singing. By Frederic Penna. 4) Richard Wagner. By Henry Cart. 5) The flat, sharp and natural. By Frederick Niecks. 6) A new sign for the double flat. 7) What is sound? The substantial theory versus the wave theory of acoustics. By George Ashdown Audsley. 8) Further »notes« of the organ. By Somers Clarke. 9) Notes on Irish music. By F. St. John Lacy.*

Richter, A., Aufgabenbuch zu E. F. Richter's Harmonielehre. 8. Aufl. IV, 54 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 1 ℳ, in Schulband baar 1 ℳ 50 ₰, fein geb. n. 2 ℳ 20 ₰.

——, *Texte traduit de l'allemand et annoté par G. Sandré. 2 éd. IV, 46 S. gr. 8. Ebda. n. 1 ℳ, fein geb. n. 2 ℳ 20 ₰.*

——, E. F., Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunktes. Praktische Anleitung zum Studium bearbeitet. 7. Aufl. von A. Richter. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ 50 ₰.

——, *Manual of harmony. A practical guide to the study. With commentaries and supplements by A. Richter. Translated by J. P. Morgan. 2. english ed. XII, 239 S. gr. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 4 ℳ, geb. n. 5 ℳ 20 ₰.*

Riemann, H., Technische Vorstudien für das polyphone Spiel. gr. 8. Leipzig, Steingräber's Verlag. n. 2 ℳ.

Saint-Saëns, *C., Harmonie et mélodie. 18. Paris, Calmann Levy. 3 fr. 50 c.*

Sittard, J., Die Musik-Instrumente auf der Hamburgischen Gewerbe- und Industrie-Ausstellung. Sonderdruck. III, 49 S. gr. 8. Altona. A. C. Reber. n. 60 ₰.

Spohr, L., Violinschule, für den heutigen Gebrauch eingerichtet und herausgegeben von H. Schröder. 4. Berlin, Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. 4 ℳ.

Teufelhart, J. N., Der Fingersatz beim Huyghes-Apparate. [Huyghes-Schule.] 2. Aufl., rev. von A. E. Granfeld. 64 S. gr. 8. Wien, A. Hartleben's Verlag. geb. n. 2 ℳ.

Weber, G. V., Über Orgel-Dispositionen. Antwort auf den im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1890 enthaltenen Artikel: »Eine fehlerhafte Orgeldisposition«. 23 S. gr. 8. Regensburg, J. Habbel, Verlagshandlung. 30 ₰.

Zimmer, Fr., Orgelschule. Theoretisch-praktische Anleitung zur Erlernung des kirchlichen Orgelspiels. 2. Theil. Mittelstufe, Übungen mit den verschiedenen Pedalapplikaturen. 2. Aufl. gr. 4°. Quedlinburg, Chr. Fr. Vieweg's Buchhandlung. 1 ℳ 50 ₰.

III. Ästhetik. Physikalisches.

Alexander, J., Das unterbrochene Musik-Fest. Scherzo. 55 S. 8. Düsseldorf, Felix Bagel. n. 1 ℳ.

H. P., Handlung und Dichtung der Bühnenwerke Richard Wagner's nach ihren Grundlagen in Sage und Geschichte. (Tristan und Isolde. Die Meistersinger von Nürnberg. Das Rheingold. Die Walküre. Siegfried. Götterdämmerung.) Berlin, Trowitzsch und Sohn. kl. 8. 50 ₰ für jedes Heft.

Ritter, H., Katechismus der Musik-Ästhetik. VII, 91 S. 12. Würzburg, Georg Hertz, Verlagsbuchhandlung. geb. n. 1 ℳ 50 ₰.

Stumpf, Carl, Tonpsychologie. Zweiter Band. Leipzig, Hirzel. 1890. 8.

Weismann, A., Gedanken über Musik bei Thieren und beim Menschen. In: Deutsche Rundschau 16, 1. October 1889.

IV. Ausgaben von Tonwerken.

Bach, Joh. Seb., Werke. Bd. 36. Klaviermusik. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 15 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 634.]

——, Thematisches Verzeichniß der Vocalwerke. Auf Grund der Gesammtausgabe verfaßt von C. Tamme. gr. 8. Leipzig, C. F. Peters. 6 ℳ.

——, Chaconne für Violine solo. Mit Pianoforte von R. Schumann und F. Mendelssohn-Bartholdy. 4°. Leipzig, C. F. Peters. 1 ℳ 25 ₰.

——, Wohltemperirtes Klavier. Phrasierungsausgabe von H. Riemann. Heft 1 bis 4. Fol. Leipzig, C. F. Kahnt, Nachfolger. à 2 ℳ.

——, Drei Lieder ernsten Inhaltes (aus dem grösseren Klavierbüchlein für Anna Magdalena Bach) für eine Singstimme. Die Begleitung für Pianoforte (Orgel oder Harmonium) ausgesetzt von Ernst Naumann. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 75 ₰.

——, Sechs Sonaten für Violine solo. Mit Pianoforte von R. Schumann. Herausgegeben von J. Hellmesberger. 4. Leipzig, C. F. Peters. 3 ℳ.

Beethoven, Ludwig van, Verzeichniß der musikalischen Autographe von . . . . . sowie einer Anzahl von alten, großentheils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften im Besitze von A. Artaria in Wien. Auf Grundlage einer Aufnahme Gustav Nottebohms neuerlich durchgesehen von Prof. Dr. Guido Adler. Wien, 1890. 4. 22 S.

——, Werke. Vollständige kritisch durchgesehene, überall berichtigte Gesammtausgabe. Serie 25. Supplement. Nr. 47. Concert in Es dur für Pfte. 2 ℳ 40 ₰.

Digitized by Google

Nr. 48. Concert in Ddur für Pianoforte. Partitur. 2 ℳ 40 ₰. Stimmen dazu nebst einer Cadenz von J. Labor. 5 ℳ 10 ₰. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. [S. ob. Bd. V, S. 634.]

——, sämmtliche Werke. Neue kritische Gesammtausgabe für Unterricht und praktischen Gebrauch. Gesang und Klaviermusik. Lief. 52—89. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Je 1 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 634.]

——, do. Kammermusik. Lief. 39/40. 41/42. 43/44. 45/46. 47/48. 49/50. 51/52. 53/54. 55/56. 57/58. 59/60. 61/62. 63/64. 65/66. 67/68. 69/70. 71/72. 73/75. 76/77. Ebda. Je n. 2 ℳ.

Beethoven, Ludwig van, Ausgewählte Klavierwerke. Phrasirungsangabe von H. Riemann. Bd. 1. gr. 8. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰.

Chilesotti, *O., Da un codice del Cinquecento. Trascrizioni in notazione moderna qu. 8. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 6 ℳ.*

Chopin, Fr., Ausgewählte Klavierwerke. Kritisch durchgesehen, mit Fingersatz bezeichnet von H. Riemann. Bd. 1. gr. 8. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰.

Ecole *de Piano du Conversatoire Royal de Bruxelles. Livr. XXXV. Schubert, F., Impromptu en mi ♭ maj., la ♭ maj. et la ♭ min. Moments musicaux en fa min. et ut maj. Pièce en ut maj. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 635.]*

Friedrichs des Grossen musikalische Werke. Erste kritisch durchgesehene Ausgabe. Band III (IV) Abtheilung 2. Konzerte für Flöte, Streichorchester und Generalbass. Bearbeitet für Flöte und Klavier. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 635.]

Gluck, Armida. Partitur. Herausgegeben von C. Saint-Saëns. Paris, Richault. [Leipzig, Breitkopf und Härtel.] 1890. Gr. Fol. 72 ℳ.

de Grétry, *Oeuvres complètes, publiés par le gouvernement belge. Livr. VIII. Morceaux inédits de l'opéra „Anacreon chez Polycrate". Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 10 ℳ. [S. ob. Bd. IV, S. 561.]*

——, *Livr. IX. Le Tableau parlant. Comédie-Parade mêlée d'ariettes. Fol. Ebda. 16 ℳ.*

Kümmerle, S., Choralbuch für evangelische Kirchenchöre. Mit den vollständigen Liedertexten herausgegeben. 2. Theil: Für die Sonntage des Kirchenjahres VIII, 100 S. gr. 8. Gütersloh, C. Bertelsmann. n. 1 ℳ 50 ₰. Th. I. Für die Festhälfte des Kirchenjahres. VIII, 128 S. gr. 8, erschien ebenda 1887 zum Preise von n. 2 ℳ 40 ₰.

Lewalter, Johann, Deutsche Volkslieder. In Niederhessen aus dem Munde des Volkes gesammelt, mit einfacher Klavierbegleitung, geschichtlichen und vergleichenden Anmerkungen herausgegeben. 1. Heft. Hamburg 1890, G. Fritzsche.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Ausgewählte Klavierwerke. Kritisch durchgesehen, mit Fingersatz bezeichnet von H. Riemann. gr. 8. Bd. 1. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰.

Mozart's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammtausgabe. Einzelausgabe. Serie 8. Symphonien. Stimmen. Nr. 21. Symphonie Adur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 3 ℳ 15 ₰. Serie 22. 18 Cadenzen für Pianoforte. Nr. 1. Cadenzen zum Concert in Ddur. Serie 16 Nr. 5. 30 ₰. Nr. 2. Cadenzen zum Konzert in Esdur. Ser. 16 Nr. 9. 60 ₰. Nr. 3. Cadenzen zum Konzert in Ddur Ser. 16 Nr. 8. 30 ₰. Nr. 4. Cadenzen zum Konzert in Adur. Ser. 16 Nr. 12. 60 ₰. Nr. 5. Cadenzen zum Konzert in Cdur. Ser. 16 Nr. 13. 45 ₰. Nr. 6. Cadenzen zum Konzert in Es dur. Ser. 16 Nr. 14. 30 ₰. Nr. 7. Cadenzen zum Konzert in Bdur. Ser. 16 Nr. 15. 45 ₰. Nr. 8. Cadenzen zum Konzert in Gdur. Ser. 16 Nr. 17. 60 ₰. Nr. 9. Cadenzen zum Konzert in Bdur. Ser. 16 Nr. 18. 60 ₰. Nr. 10. Cadenzen zum Konzert in Fdur.

Digitized by Google

Ser. 16 Nr. 19. 45 ₰. Nr. 11. Cadenz zum Konzert in Adur. Ser. 16 Nr. 23. 30 ₰. Nr. 12. Cadenz zum Konzert in Ddur. Ser. 16 Nr. 26. 30 ₰. Nr. 13. Cadenz zum Konzert in Ddur. Ser. 16 Nr. 16. 30 ₰. Nr. 14. Cadenz zum Konzert in Bdur. Ser. 16 Nr. 27. 45 ₰. [S. ob. Bd. V, S. 635 ff.

——, Partitur Nr. 57. Sechs Menuette für 2 Violinen, Bass, 2 Oboen (Flöte) und 2 Trompeten (2 Hörner) 60 ₰.

——, Nachtrag zum chronologisch-thematischen Verzeichniß sämmtlicher Tonwerke Mozart's. gr. 8. 75 ₰.

Palestrina's Werke. Kritisch durchgesehene Gesammt-Ausgabe. Band XXI: Messen. (Zwölftes Buch.) Partitur. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. n. 15 ℳ. (S. ob. Bd. V, S. 637.]. — Band XXII: Messen. (Dreizehntes Buch.) Part. Fol. Ebda. n. 15 ℳ.

Riemsdijk, J. C. M. van, Vier en twintig Liederen uit de 15de en 16de eeuw met geestelijken en wereldlijken Tekst voor eene Zangstem met Klavierbegeleiding (Maatschappij tot bevordering der Tonkunst XVI.) Amsterdam, 1890.

Schubert's, Franz, Werke. Erste kritische Gesammtausgabe. Serie 15. Dramatische Musik. Daraus einzeln: Ouverture zu der Oper: »Des Teufels Lustschloß«. Stimmen. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. 4 ℳ 20 ₰. Ser. 11. Phantasie, Impromptus und andere Stücke für Pianoforte. Einzelausgabe. Nr. 11. Adagio in Edur. 45 ₰. Nr. 12. Allegretto in Cmoll. 45 ₰. Nr. 13. Drei Klavierstücke. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 14. Fünf Klavierstücke. 1 ℳ 65 ₰. Nr. 15. Zwei Scherzi. 75 ₰. Nr. 16. Marsch in Edur. 30 ₰. [S. ob. Bd. V, S. 637 f.]

——, Serie 12. Tänze für Pianoforte. n. 12 ℳ. Nr. 1. Originaltänze Op. 9. 1 ℳ. Nr. 2. Walzer, Ländler und Ecossaisen. Op. 18. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 3. Deutsche Tänze und Ecossaisen. Op. 33. 60 ₰. Nr. 4. *Valses sentimentales.* Op. 50. 1 ℳ 20 ₰. Nr. 5. Wiener Damen-Ländler und Ecossaisen. Op. 67. 60 ₰. Nr. 6. *Valses nobles.* Op. 77. 60 ₰. Nr. 7. Grätzer Walzer. Op. 81. 60 ₰. Nr. 8. Zwanzig Walzer. Op. 127. 1 ℳ 35 ₰. Nr. 9. Zwölf Ländler. Op. 171. 60 ₰. Nr. 10. Siebzehn Ländler. 60 ₰. Nr. 11. Zwölf deutsche Tänze mit fünf Ecossaisen. 75 ₰. Nr. 12. Acht Ländler. 45 ₰. Nr. 13. Sechs deutsche Tänze. 30 ₰. Nr. 14. Drei deutsche Tänze. 30 ₰. Nr. 15. Drei deutsche Tänze. 30 ₰. Nr. 16. Drei deutsche Tänze. 30 ₰. Nr. 17. Zwei deutsche Tänze. 30 ₰. Nr. 18. Zwei deutsche Tänze 30 ₰. Nr. 19. Deutscher Tanz. 30 ₰. Nr. 20. Deutscher Tanz. 30 ₰. Nr. 21. Deutscher und Ecossaise. 30 ₰. Nr. 22. Cotillon. 30 ₰. Nr. 23. Galopp und Ecossaisen. Op. 49. 45 ₰. Nr. 24. Grätzer Galopp. 30 ₰.

——, Serie 15. Dramatische Musik. Partitur. Band 3. Die Zwillingsbrüder. Die Verschworenen. (Der häusliche Krieg.) Fol. n. 27 ℳ.

——, Serie 3. Oktette. Partitur. Einzelausgabe. Nr. 1. Oktett für 2 Violinen, Viola, Violoncell, Contrabaß, Clarinette, Horn und Fagott. Op. 166. 8 ℳ 25 ₰. Nr. 2. Menuett und Finale eines Oktetts für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Hörner, 2 Fagotte. 2 ℳ 25 ₰. Nr. 3. Eine kleine Trauermusik für 2 Clarinetten, 2 Fagotte, Contrafagott, 2 Hörner und 2 Posaunen. 1 ℳ 5 ₰.

Schütz, Sämmtliche Werke. Herausgegeben von Philipp Spitta. Geistliche Chormusik. (Bd. VIII.) Stimmen. Jede Stimme n. 2 ℳ 50 ₰. [S. ob. Bd. V, S. 638.]

Schumann, R., Ausgewählte Klavierwerke. Kritisch durchgesehen, mit Fingersatz bezeichnet von H. Riemann. gr. 8. Bd. 1. Leipzig, Felix Siegel. 1 ℳ 50 ₰.

Wagner, Richard, Werke. Subskriptionsausgabe. Partitur. Lohengrin. Lieferung XX—XXIV. Fol. Leipzig, Breitkopf und Härtel. Je n. 5 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 640.]

——, Tristan und Isolde. Lief. XX—XXIV. Fol. Ebda. Je n. 5 ℳ. [S. ob. Bd. V, S. 640.]

Digitized by Google

Antiquarische Kataloge.

Ackermann, Th., München 10 Promenadeplatz. Nr. 275. Gesch. d. Musik, theoret. Werke; Gesch. d. Theaters etc., Tanzkunst.

Bär & Co., Frankfurt a. M. 18 Rossmarkt. Nr. 398, 399, 401, 402, 403, 404, 405. Miscellanea. Darunter einzelne Musikwerke.

Bertelsmann, C., Gütersloh. Theologie, Pädagogik, Literaturgesch., Geschichte, Biographien, Geistl. Musik, Liturgie.

Bertling, R., Dresden-A. 3 Johannesplatz. Nr. 12. Musik. Liter. u. Musikalien. — Nr. 13. Autographen u. hist. Urkunden. — Nr. 14. Bücher aus versch. Wissenschaften. — Nr. 15. Musikwissenschaft, Werke z. Gesch. u. Lehre d. Musik, Hymnologie, Volkslieder, Musikdrucke früh. Jahrh., Seltenheiten, Musikerautographen. — Verz. e. Sammlung v. Autographen (Versteig. 24. u. 25. April 1890). — Verz. e. Bibliothek (Versteig. 29. Mai 1890).

Carlebach, E., Heidelberg. Nr. 171. Kunstgeschichte, Illustr. Werke u. Musik.

Charavay, *E., Paris, 8. Quai du Louvre. Nr. 129. Revue des Autographes des curiosités de l'histoire et de la biographie.*

Gerschel, O., Stuttgart 16 Calwerstraße. Nr. X. Musik u. Theater.

Halle, J., München, 3a, Ottostraße. Nr. 1. Neueste Erwerbungen aus allen Wissenschaften.

Hotter, H., Regensburg, am Petersthor. Nr. 21, 22, 23, 24, 25. Darunter einzelne Musikwerke.

Kirchhoff u. Wigand, Leipzig, 19 Marienstraße. Nr. 860. Auswahl bedeut. Werke, darunter Musikwissenschaft (Nr. 686—1172).

Lau, G. & Cie., München, 12 Blüthenstraße. Nr. 5. Portraits von Musikern. — Nr. 8. Deutsche Sprache u. Alterthumskunde; darunter Volks- u. geistl. Lieder (Nr. 1651—1712).

Koehler, K. F., Leipzig, 26 Universitätsstraße. Nr. 501. Bibliographie. Literatur. Kunst. Musik u. Theater.

Liepmannssohn, L., Berlin W., 63 Charlottenstraße. Nr. 52. Gesch. u. Theorie d. Musik, Tanz, Gesangsmusik u. Gesangschulen. — Nr. 80, 81. Autographen aller Art. — Nr. 82, 83. Vokalmusik (weltl. u. geistl.) — Nr. 85. Musikliteratur (Letzte Erwerbungen). — Katal. e. Autographen-Sammlung (Versteig. 13. Oct. 1890). — Nr. 86. Autographen v. Schriftstellern, Musikern, Sängern u. Schauspielern nebst Anhg.: Portraits.

Lissa, G., Berlin W., 48 Markgrafenstraße. Nr. 1. *Langue et littérature franç., livres français en tous genres.* — Nr. 2. Deutsche u. Deutschland betreff. Bücher. — Nr. 3. Literatur d. XV.—XIX. Jahrh. aus allen Fächern.

List & Francke in Leipzig. Nr. 217. Kirchenmusik, Hymnologie.

Rosenthal, *L., Munich, 16 Hildegardstr. Nr. LXVI. Alsace, Amérique, Afrique, Angleterre etc.* (darunter einz. Musik.) — *Nr. LXVII. Musique, Danse. — Nr. LXVIII. Ouvrages rares et curieux en tous genres, Bibliographie etc.*

Taddei, A. & Figli, *Ferrara, Piazza della Pace. Nr. 21. Libri rari e curiosi.*

Grössere Kritiken erschienen in Musikzeitungen vom Oktober 1889 bis Oktober 1890 über folgende Werke:

(Die römischen Ziffern bedeuten den Jahrgang der Zeitschrift, die arabischen die Nummer).

Alt, Th., System der Künste. (Mus. Wochenbl. XX. 51, 52).

Bischoff, K. J., Harmonielehre. (Neue Berl. Musikz. XLIV, 16, 17.)

Bruch, M., III. Symphonie. (Neue Ztschr. f. Mus., LVII, 2, 3.)

Digitized by Google

Cracau, C., Die Liturgie des hl. Chrysostomus. (Siona XV, 5.)
Gamberini, *D. St., Metodo teorico-pratico di Canto Gregoriano. (Gazetta Mus. XLV, 5.)*
Gevaert, F. A., Neue Instrumenten-Lehre. (Mus. Wochenbl. XXI, 39.)
——, *Les origines du chant liturgique de l'Eglise latine. (Ménestrel LVI, 28.)*
Glazounow, A., 1. Symphonie f. gr. Orchest. (Mus. Wochenbl. XXI, 22.)
Grieg, E., Orchestersuite a. d. Musik zu »Peer Gynt«. (Mus. Wochenbl. XXI, 37.)
Guiraud, *E., Traité pratique d'instrumentation. (Gazetta Mus. XLV, 41.)*
Hallén, A., Schwed. Rhapsodie Nr. 2. (Mus. Wochenbl. XXI, 36.)
Heidingsfeld, L., »König Lear«, Dram. Symphonie. (Mus. Wochenbl. XXI, 41.)
Hennig, C. R., Deutsche Gesangschule. (Neue Zeitschr. f. Mus. LVII, 17, 18.)
Henry, *Ch., Cercle chromatique.* (Neue Ztschr. f. Mus. LVII, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7.)
Huber, H., Präludien u. Fugen f. Pianof. zu 4 H. (Neue Ztschr. f. Mus. LVII, 13.)
Jahn, O. (H. Deiters), Mozart-Biographie. (Allg. M.-Ztg. XVII, 1, 2, 3, 4, 5, 6.)
Kothe, B. und **Forchhammer,** Th., Führer durch d. Orgel-Literatur. (Allg. M.-Ztg. XVII, 25.)
Kretzschmar, H., Führer durch d. Konzertsaal, II. (Mus. Wochenbl. XXI, 27. Neue Musikztg. XI, 10.)
Kullak, A., Die Ästhetik d. Klavierspiels. (Neue Zeitschr. f. Mus. LVI, 48, 49.)
Kümmerle, S., Encyklopädie d. evang. Kirchenmusik. (Siona XV, 6.)
Monaldi, *G., Italiani nella musica. (Gazetta Mus. XLV, 26, 27.)*
Neitzel, O., Der Führer durch die Oper des Theaters der Gegenwart. (Mus. Wochenbl. XXI, 23. Neue Berl. Musikztg. XLIV, 14.)
Niecks, F., Friedrich Chopin als Mensch und als Künstler. (Hamb. Musikztg. III, 13.)
Pohl, R., D. Höhenzüge d. mus. Entwickelung. (Mus. Wochenbl. XX, 47.)
Riemann, H. u. **Armbrust,** C., Technische Studien für Orgel. (Allg. M.-Ztg. XVII, 40. Mus. Wochenbl. XXI, 39.)
Schubert's Werke, Ser. III. (Neue Ztschr. f. Mus. LVII, 12.)
Sittard, J., Geschichte des Musik- u. Konzertwesens in Hamburg. (Mus. Wochenbl. XXI, 16. Neue Ztschr. f. Musik LVII, 11.)
——, Zur Gesch. d. Musik u. d. Theaters am Württemberg. Hofe. (Neue Ztschr. f. Mus. LVII, 38, 39, 40. Neue Berl. Musikztg. XLIV, 11.)
Smetana, F., Aus meinem Leben, Streichquartett. (Mus. Wochenbl. XXI, 13.)
Tanaka, Dr. Shohé, Studien im Gebiete d. reinen Stimmung. (Neue Ztschr. f. Mus. LVII, 18, 19, 20, 24.)
Tappert, W., Wandernde Melodien. (Neue Berl. Musikztg. XLIV, 32.)
Taubert, O., Zweiter Nachtrag z. Geschichte d. Pflege d. Musik in Torgau. (Neue Berl. Musikztg. XLIV, 23.)
Wasielewski, W. J., Das Violoncell u. seine Geschichte. (Allg. M.-Ztg. XVII, 24.)

Auszüge aus Musikzeitungen.

Allgemeine Musik-Zeitung. Red. O. Lessmann. Charlottenburg-Berlin. — XVI. Nr. 43. R. Wagner's »Tristan und Isolde«. Von A. Heinitz. (Forts. Nr. 44, XVII. 1, 2, 3, 4, 14, 15, 16, 17. — Nr. 45. Zeitbilder aus Fr. Liszt's Jugendjahren. 2. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 46, 47, 48, 49.) — Nr. 48. Aus A. Rubinstein's Jugend. Von ihm selbst erzählt. (Mit Forts.) — Nr. 50. Beethoveniana. Von O. Lessmann. — Nr. 51. Betrachtungen über »Tristan und Isolde«. Von E. Schlaeger. (Schluß Nr. 52.) — XVII. Nr. 5. Dr. Shohé Tanaka's mathem. rein gest. Harmonium. Von H. Schröder. — Nr. 7. Händel-

Digitized by Google

Plagiator! Von F. Volbach. (Forts. Nr. 8, 9.) — Nr. 10. Die zweite Oper in Berlin. Von A. Holzbock. — Nr. 11. Joachim Raff über seine Lenoren-Sinfonie. — Nr. 12. Ein Berliner Musiktheoretiker u. Kritiker aus d. Anf. d. vor. Jahrh. (M. H. Fuhrmann). Von H. Reimann. (Schluß Nr. 13.) — Nr. 14. Physiologie u. Musikästhetik. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 15, 16, 17, 18, 19.) — Nr. 20. Die Kriegsmusik d. Chinesen im vorchristl. Jahrh. Von K. Neefe. (Schluß Nr. 21.) — Nr. 22/23. Franz Liszt als Schriftsteller. Von W. Weigand. (Forts. Nr. 24, 25, 26.) — Nr. 25. Peter Cornelius als Dichter. Von A. Stern. — »Der faule Hans« und »Wem die Krone?« Opern von A. Ritter. — Nr. 26. Robert Franz. — Nr. 27. Wegweiser durch die Motivenwelt d. Musik zu Wagner's »Ring des Nibelungen«. Von A. Heintz. (Forts. Nr. 28, 29, 30. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43.) — Zwei bisher ungedruckte Briefe R. Wagner's. (Zur Gesch. von »Tristan und Isolde«.) — Nr. 28. Ein bisher ungedr. Brief F. Liszt's. Von O. Lessmann. — Nr. 30/31. Lorelei. Oper von H. Sommer. Von H. Reimann. (Forts. Nr. 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.) — Nr. 37. Ludwig Deppe.

Der Chorgesang. Herausg. A. W. Gottschalg. Leipzig. V. Nr. 15. C. Steinhäuser. (Schluß Nr. 16.) — Nr. 17. Robert Emmerich. — Nr. 18. Die Anforderungen an d. Gesang u. an die Sänger der Jetztzeit. Von G. Jankewitz. — Nr. 19. Robert Franz. — Arn. Krugs »Sigurd«. Von Th. Souchay. — Nr. 20. Erstes westfälisches Musikfest. (Schluß Nr. 21.) — Nr. 21. Briefe d. Beethoven-Biographen A. Schindler an H. Jaques Rosenhain. Von H. M. Schletterer. (Forts. Nr. 22, 23.) — Nr. 22. Robert Papperitz. — Nr. 23. Carl Schumann. — Nr. 24. Johannes Schondorf. — VI. Nr. 1. Felix Draeseke. — Die Pflege des Kirchengesanges mit bes. Berücks. des rhythm. Chorals. (Forts. Nr. 2.) — Ekkehard. Von J. G. E. Stehle. (Forts. Nr. 2.) — Nr. 2. Josef Gungl.

Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik. Red. Friedrich Schmidt in Münster. Regensburg, Pustet. XXV. Nr. 2. Literar. Nachlassenschaften von Fr. Witt. Von A. Walter. (Forts. Nr. 3, 5, 7, 8, 9.) — Winke und Gesichtspunkte f. Kirchenmus. Kritik und Komposition. — Nr. 4. Die »Alten« auf unseren Kirchenchören. (Schluß Nr. 5.) — Nr. 6. Das Verhältniß des Chorregenten zum Kirchenvorstand. Von E. Langer. (Schluß Nr. 7.) — Nr. 7. Über die Mittel zur Pflege und Förderung der kathol. Kirchenmusik. (Forts. Nr. 8, 9.)

Gazetta Musicale di Milano, *Ricordi. XLIV. Nr. 43. Verdi e le sue opere. Di Soffredini (contin. Nr. 44, 45, 46, 47, 50, 53 und XLV, 2, 3, 4, 5, 8, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 26, 27.) — Educazione della voce. Di L. Giraldoni. (Cont. 46, 49, 53. XLV, 2, 5, 10, 15.) — Ingegno e genio. Di S. Zilioli. — Nr. 44. Giov. Seb. Bach. Di T. Velli. — Nr. 45. William Radcliff di Em. Pizzi. — Emilio Pizzi. Di Soffredini. — Nr. 46. A proposito delle villi del maestro G. Puccini. Di Soffredini. — La musica nell' educazione. Di A. Pierottet. (Cont. 47, 49.) — Nr. 47. Lutero considerato come il fondatore del Canto Chiesastico Evangelico. Di T. Velli. — Nr. 48. Gius. Verdi. — Nr. 50. Ant. Rubinstein. Di A. Untersteiner. (Contin.) — Il piccolo Haydn. Melodr. del m. A. Soffredini. — Nr. 51. I Meistersinger. — Parsifal. Di Ardensio. (Cont.) — Nr. 53. Il Circolo musicale Fiorentino. Di C. Gabardi. — XLV. Nr. 1. A proposito od a sproposito dei »Maestri Cantori di Norimberga«. Di G. Ricordi. — I veri Maestri Cantori. Di A. Untersteiner. — Le visite del Burney e del Casanova a Carlo Broschi detto Farinelli. Di C. Ricci. (Cont. Nr. 3, 4.) — Nr. 3. Volfango Mozart. Di*

T. Velli. — Nr. 4. Girolamo Frescobaldi. Di G. Tebaldini. (Cont. Nr. 12.) — Nr. 6. La storia del »Girello«. Di A. Ademollo. (Cont. Nr. 7, 8, 9.) — Nr. 7. Adolfo Henselt. — Nr. 9. Alfredo Catalani. — Nr. 10. Francesco Lachner. — Nr. 11. Luigi Sessa. — Nr. 12. La musica dell' avvenire e l'avvenire della musica. Di A. Loilbage. — Nr. 14. Carlo Albanesi. — Nr. 15. Messa »Papa Marcello« di G. Pierlugi da Palestrina. Di Soffredini. — La nuova Tastiera Pan-Semitonale. — Melodia o armonia. — Nr. 17. Il Conte di Morphy. — Nr. 18. L'Organo Trice nella »Sine Labe« di Genova. Di L. Alberti. (Cont. Nr. 19, 20, 21.) — Una stanza del »Furioso« messa in musica nel sec. XVI. — Nr. 21. I temporali nella musica. Di A. Bonaventura. (Cont. Nr. 22.) — Nr. 22. Edoardo Mascheroni. — Nr. 25. Le opere di Gluck in Italia. — Nr. 27. Alfredo Piatti. — Chilesotti: Ein Lautenbuch d. Cinquecento. — Nr. 28. Al R. Conservatorio di musica di Milano. Di Soffredini. (Cont. Nr. 29, 30.) — S. Gastaldon. — La più famosa delle cantatrici italiane nella metà del settecento (Cat. Gabrielli). Di A. Ademollo. (Cont. Nr. 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35.) — Nr. 29. Del Melodramma. Di A. Guarinoni. — Nr. 30. Rud. Fr. Procházka. — Nr. 31. I punti luminosi e evolutivi della musica. Di F. Ginepro. — Nr. 33. Thomas Hutchinson. — Nr. 34. Da Oberammergau. Di A. Untersteiner. — Di Benedetto Marcello e della sua tomba. Di A. Montalti. (Fine Nr. 35.) — Nr. 35. Lauro Rossi. — Nr. 36. Claudio Monteverdi. Di G. Roberti. (Cont. Nr. 37, 38, 39, 40, 41.) — La drammatica e gli artisti di canto. Di G. A. Corrieri. — Nr. 38. Enrico de Leva. — Nr. 39. Pietro Albà-Cornaglia. — Nr. 40. Pergolesi e Sacchini. Di Soffredini.

Gregoriusblatt. Herausg. H. Böckeler in Aachen. Düsseldorf, Schwann. XIV. Nr. 10. Die Melodie des Aachener Weihnachtsliedes. Von H. Böckeler. (Schluß Nr. 11.) — Nr. 11. Über die Organisation e. Schule d. liturg. Gesanges. (Forts. Nr. 12, XV. 1.) XV. Nr. 2. Guido von Arezzo. Von B. Widmann. (Forts. Nr. 3, 4.) — Nr. 3. Zur Geschichte des Tantum ergo. Von G. M. Dreves. — Nr. 4. Die elektro-pneumat. Orgel. Von H. Böckeler. — Nr. 6. Beiträge zur Gesch. des ältesten mehrstimm. Tonsatzes. Von G. M. Dreves. (Forts. Nr. 7.) — Nr. 9. Papst Gregor I.

Le Guide Musical. *Bruxelles et Paris, Schott frères. XXXV. Nr. 43. Ce que Beethoven a fait de la variation. Par L. Mesnard. (Fine Nr. 44.) — Nr. 45. Franz Liszt (l'Homme et l'Artiste). Par Youry d'Arnold (cont. Nr. 46, 47, 48.) — Nr. 49. Portrait de Musicien »Jeune Ecole«. Par R. Martin. — Edward Grieg. — Nr. 50. Rameau et Voltaire. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 51, 52, XXXVI, 1, 2, 3.) — La légende de Sigurd et l'opéra d'E. Reyer. Par H. Imbert. — Nr. 52. Vincent d'Indy. — XXXVI. Nr. 1. Ernest Reyer. — Nr. 3. Étude sur l'Oeuvre de M. — Ch. M. Widor. Par H. Eymieu. (Cont. Nr. 5.) — Nr. 4. Schubert et Schumann. Par L. Mesnard. (Cont. Nr. 5.) — Nr. 6. La Musique symphonique et la Littérature. Par St. Laurent. — Nr. 7. Robert Schumann. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 8, 9.) Nr. 8. »Le Chant de la Cloche« de Vinc. d'Indy. Par E. Destranges. (Cont. Nr. 9.) — Nr. 10. De la Couleur locale in Musique. Par St. Laurent. (Cont. Nr. 11.) — Nr. 12. Un Portrait de Rameau. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 13, 14.) — Nr. 13. A propos du Dante. Par H. Eymieu. (Cont. Nr. 14.) — Nr. 15. Musique sans Paroles; Pantomime. Par R. Martin. — Nr. 17. »Rheingold«. Version franç. de V. Wilder. Par M. Kufferath. (Cont. Nr. 17.) Nr. 17. La Chanson Populaire à la Salle des Capucines. Par H. Imbert. — Nr. 18. Le Virtuose. Par St. Laurent. (Cont. Nr. 19.) — Nr. 19. »Stendhal«*

Digitized by Google

(H. Beyle), critique musical. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 20, 21, 22, 23.) — Nr. 20. Léonce Mesnard. — Nr. 21. Hans Richter. — L'Exposition Beethoven à Bonn. Par M. Kufferath. (Cont. 22, 23, 24, 25, 26.) — Nr. 24. »Béatrice et Bénédict« d'Hector Berlioz. Par H. Imbert. (Cont. Nr. 25, 26, 27, 28.) — La Musique et la Peinture (Salon des Champs-Élysées). Par St. Laurent. (Cont. Nr. 25, 26, 27, 28.) — Nr. 29/30. L'Art de diriger. Par M. Kufferath. (Cont. Nr. 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39.) — Nr. 33/34. La Musique et les Théâtres au temps de la Terreur à Paris. Par E. Gregoir. — Nr. 39. Une lettre de Meyerbeer. Par H. Imbert.

Hamburgische Musikzeitung. Red. A. E. Böhme. III. Nr. 9. Der Phonograph. — Nr. 10. Die Jankó-Klaviatur. — Nr. 11. »Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd« (F. S. v. Destouches). — Nr. 12. Zum 70jährigen Bestehen d. Hamburger Singakademie. Von E. Krause. — Ein Männergesangsfest in Newyork. — Nr. 13. Die Pianoforte-Fabrik v. Steinway & Sons. (Schluß Nr. 14.) — Nr. 15. A. Rubinstein's Jugendgeschichte. (Forts. Nr. 18.) — Nr. 16. Elektricität u. Orgelbau. — Nr. 17. Beethoven u. die Frauenwelt. Von C. Haaß. (Forts. Nr. 19, 20.) — Nr. 18. Das Enharmonium d. Herrn Dr. Shohé Tanaka. Von H. v. Bülow. — Nr. 19. Zum 60. Geburtstage Dr. Hans v. Bülow's. — Nr. 21. Der Vorläufer d. modernen Klaviertechnik. — Nr. 25. Franz Lachner. (Schluß Nr. 26.) — Nr. 27. Das Enharmonium des Dr. Shohé Tanaka. Von H. B. (Schluß Nr. 28.) — Nr. 34. Beethoven's »Unsterbliche Geliebte«. (Forts. Nr. 35, 36.) — Nr. 37. Liszt's Faust-Symphonie. Von W. Zinne. (Schluß Nr. 38. IV. Nr. 1. Erinnerungen an Beethoven. — Nr. 4. Eine neue Ton-Theorie von Ch. A. B. Huth. — Nr. 6. Teresa Carreño.

Le Ménestrel. *Paris, H. Heugel. LV. Nr. 43. Histoire de la seconde salle Favart. Par A. Soubiers et Ch. Malherbe. (Contin. Nr. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52. LVI, 1, 2, 3, 4. 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14. 15, 16, 17, 18.) — Le Théâtre à l'Exposition universelle de 1889. Par A. Pougin. (Contin. Nr. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, LVI, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 15. 16, 18, 19, 24, 25, 26, 27.) — Histoire vraie des héros d'opéra et d'opéra-comique. Par E. Neukomm: Gustave III. — Nr. 56. La question de l'Opéra. Par H. Moreno. LVI. Nr. 7. Salammbo, opéra de M. E. Reyer. Par L. Solvay. — Nr. 9. Hist. vraie des héros etc. Par E. Neukomm. Struensee. — Nr. 11. La musique de Lully, dans le Bourgeois Gentilhomme. Par J. B. Weckerlin. — Hist. vraie etc. Par E. Neukomm. Rienzi. — Nr. 12. Hist. vraie etc. Par E. Neukomm. Masaniello. — Nr. 13. Du Leitmotive de son usage: de son abus. Par A. Darston. (Cont. Nr. 14.) — Nr. 17. Les Oeuvres musicales de Frédéric le Grand. Par. M. Brenet. — Nr. 19. Liszt et Thalberg. Une lettre de Liszt. Par E. Legouvé. — Nr. 20. Notes d'un librettiste: Georges Bizet. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31.) — La musique et le théâtre au Salon des Champs-Elysées. Par C. Le Senne. (Cont. Nr. 21, 22, 23, 24.) — Nr. 21. Sur les motifs d'Ascanio. Par J. Tiersot. — Nr. 26. Hist. vraie etc. Par E. Neukomm. Puccio d'Aniello. — Nr. 27. Hist. vraie etc. Tabarin. — Nr. 29. Hist. vraie etc. Turlupin. — Une représentation de Henri VIII au théâtre du Globe, à Londres, en juin 1613. Par E. de Lyden. — Nr. 30. Berlioz, son génie, sa technique, son caractère. Par A. Montaux. (Cont. Nr. 31, 33, 34, 35, 36.) — Hist. vraie etc. Triboulet. — Nr. 31. Hist. vraie etc. Blondel. — Nr. 32. Notes d'un librettiste: Eugène Gautier. Par L. Gallet. (Cont. 33, 34, 35, 36, 37, 38.) — Nr. 33. Hist. vraie etc. Ange Pitou. — Nr. 34. Wagnériens, wagnérisme et littérature wagnérisante. Par A. Pougin. — Nr. 37. Hist. vraie etc. Le*

Digitized by Google

roi d'Yvetot. — Nr. 38. Un virtuose couronné. Par E. Neukomm et P. d'Estrée. (Cont. Nr. 39, 40, 41, 42.) — Nr. 39. Notes d'un librettiste: Jean Conte. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 40.) — Nr. 41. Notes d'un librettiste: Louis Lacombe. Par L. Gallet. (Cont. Nr. 42.) —

Monatshefte für Musikgeschichte. Robert Eitner, Templin (U. M.) XXI. Nr. 11. Giovanni Battista Pinello. Von R. Eitner. — Sigmund Salminger. Von H. M. Schletterer. — Nr. 12. Johann Buchner u. Hans v. Constanz. Von J. Richter. — Manuscript mus. theor. 57 der kgl. Bibl. zu Berlin. Von R. Eitner. — Die Leipziger Stadtpfeifer. Von R. Kade. — Einige Dokumente über d. engl. Instrumentisten. V. R. Kade. — XXII. Nr. 1. Die soziale Stellung d. Musiker im 18. Jahrh. Von R. Eitner. — Eine Bittschrift Georg Caspar Schürmann's. Von H. Sommer. — Die Tonkunst der Babylonier u. Assyrer. Von K. Neefe. — Nr. 2. Ein Schreiben d. Kammerkomp. Naumann an d. Kurfürsten zu Sachsen. — Ein kursächs. Hofmusikus als Totschläger. Von T. Distel. — Aus dem Archive des Benedictinerstiftes St. Paul im Lavantthal in Kärnten. Von O. Koller. (Forts. Nr. 3.) — Nr. 4. Einige Briefe von Mizler u. J. G. Walther. — Zur Frage des »Treble«. Von H. Eichborn. — Nr. 5. Die Musik in d. schweizer. Dramen d. 16. Jahrh. Von W. Nagel. — Nr. 6. Georg Muffat u. sein Florilegium I. Von L. Stellbrock. — Zwei unbek. Lieder (Zürich. Stadtbibl.) — Nr. 7. Girolamo Fantini u. seine Trompeten-Schule. Von H. Eichhorn. — Nr. 8/9. Philipp von Vitry. Von P. Bohn. — Nr. 10. Musik. Wettstreite u. Musikfeste im 16. Jahrh. Von H. M. Schletterer.

Musikalische Rundschau. Herausg. Jul. Engelmann. Wien. V. Nr. 1. Über das Programm-machen. Von J. Schalk. (Forts. Nr. 2, 3.) — Nr. 2. Über d. log. u. ästh.-techn. Bedeutung der Mollkadenz. Von F. Marschner. (Forts. Nr. 3, 4.) — Nr. 5. Joachim Raff. Von A. Schmidt. (Schluß Nr. 6.) — Nr. 9. Berlioz' Harold-Symphonie. Von H. Ritter. — Nr. 10. »Beatrice und Benedict« von H. Berlioz. — Nr. 11. »Die Tempelherren« von H. Litolff. — Nr. 25/26. »Cordelia« von N. Solowjew.

The Musical Times. *London. Novello, Ewer & Co. Nr. 561. Handel. By S. Bennett. (Cont. Nr. 562, v. Nr. 550.) — Nr. 563. Wagner. By S. Bennett. (Cont. Nr. 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572.) — Chats on Current Topics. (Cont. Nr. 564, 565, 566, 567, 570.) — Nr. 571. Eastern ecclesiastical Music. — Nr. 572. The Recent Discovery of Egyptian Flutes and their Significance. —*

The Musical World. *London, William Pearce. LXIX. Nr. 43. The Words and the Music. Py F. K. Harford. (Contin. Nr. 44, 45, 46, 47.) — The Musical performing right or Law versus common sense and vice versa. By F. Groenings. (Contin. Nr. 44, 45, 46, 47, 48.) — Nr. 45. Adolph Henselt. — Musical accompaniment of the Psalms. By F. G. Webb. (Contin. Nr. 46, 47, 48, 49, 51, 52. — Nr. 47. Les Troyens. By J. S. Shedlock. (Contin. Nr. 48, 51, 52.) — Dancing as a fine Art. By J. F. Rowbotham. — Nr. 48. Brahms — a Study. — Modified Chantform. By F. K. Harford. (Cont. Nr. 49, 50, 52.) — Nr. 50. Wagner and his Work. By Ch. Dowdeswell. (Cont. Nr. 51.) — Hints for a more intelligent rendering of the Psalms. By F. K. Harford. (Cont. Nr. 51, 52.) — LXX. Nr. 1. Sensation versus Perception in Music. By M. Dett. (Cont. Nr. 2.) — Nr. 2. The Artistic Temperament. By L. G. M. Blyth. (Cont. Nr. 3.) — Nr. 4. Franz Lachner. — Arthur de Greef. — Nr. 7. Hungarian gipsy music. By St. Clair Baddeley. — False*

Digitized by Google

Intonation. By F. G Webb. (Cont. Nr. 8.) — Caroline Geisler-Schubert. — Nr. 10. The place of the Beautiful in Art. By W. C. Thomas. (Vide Nr. 11.) — Nr. 11. Hamish Mac Cunn. — Nr. 12. H. Wylde. — Nr. 13. Frederic Lamond. — Nr. 15. Agnes Janson. — Nr. 16. Clavicular v. Abdominal Breathing. By J. Richardson. — Nr. 17. F. H. Cowen's opera »Thorgrim«. — The Physiological Basis of the Sense of Beauty in Form. — Nr. 18. Mr. Bernard Stavenhagen. — Nr. 19. Music as an Expression of the Emotions. — The Scottish School of Composers. — Nr. 22. J. J. Paderewski. — Polish Song. By J. Sikorski. (Cont. Nr. 23, 25.) — Nr. 23. Moritz Moszkowski. — The Music of Ireland. — Ballad Music of the West of England. (Cont. Nr. 24, 25.) — Nr. 24. The Passion Play at Ober-Ammergau. By G. Coleridge. — Sophie Menter. — Nr. 25. Willy Hess. — Nr. 27. Modern Pianism. (Cont. Nr. 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36.) — Miss Janotha. — Nr. 28. M. Sapellnikoff. — Nr. 30. Lecturism. (Cont. Nr. 31.) — Nr. 31. Amy Sherwin. — Nr. 33. Musical Clubs and Societies. (Cont. Nr. 34.) — Signor Piatti. — Nr. 34. Signor Foli. — Nr. 35. Gesture. By J. Richardson (Cont. Nr. 37.) — Notes from the Gamut of a Painter. By O. Prescott. — Clara Schumann. — Nr. 37. Edward Lloyd. — Nr. 39. Charles Santley. — Voice Cultivation. By J. Richardson. (Cont. Nr. 41.) — The Social Forces which have influenced Music. By J. F. Rowbotham. (Cont. Nr. 40, 42.) — Nr. 41. Miss Kate Chaplin. — Nr. 42. How to Write Complete Musical Works. By T. Mc. Fattison. — Hubert H. Parry. — The Unison versus the Harmonised Hymn-Tune. —

Musica sacra. Regensburg, Pustet. XXIII. Nr. 2. Der Ausdruck in d. kathol. Kirchenmusik. Von A. Walter. Über Falsibordoni. Von F. X. Haberl. — Nr. 3. Das Unterlegen der Psalmverstexte bei den Falsibordoni. Von Fr. X. H. (Schluß Nr. 4.) — Nr. 4. Der kirchenmusikal. Eindruck. Von A. Walter. (Schluß Nr. 5.) — Nr. 5. Wirkung d. Textes u. d. Aussprache auf Notenzeichen u. Tonstärke beim Vortrag d. gregor. Chorals. — Nr. 6. Der Clerus u. die Kirchenmusik in d. Vereinigten Staaten v. Nord-Amerika. Von C. Becker. — F. Hettinger über Kirchenmusik. (Forts. Nr. 7, 8.) — Nr. 8. Zusammenstellung der ein-, zwei- u. dreistimm. Messen des Caecilienvereinskatalogs. — Nr. 9. Leo XIII. u. die Kirchenmusik.

Musikalisches Wochenblatt. Leipzig, E. W. Fritzsch. XX. Nr. 44. Zur Reform d. Generalbaßbezifferung. Von W. Pastor. — Nr. 45. Beethoven's Allegretto scherzando u. seine Symphonie. Von M. Wirth. (Forts. Nr. 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52.) — Nr. 51. Hermine Spies. — XXI. Nr. 1. Das Gesetz der Schwere in d. Tonkunst. Von W. Pastor. — Hermann und Clara Kretzschmar. (Schluß Nr. 2.) — Nr. 2. Metrische u. rhythm. Konsonanz u. Dissonanz. Von E. Schulze. (Schluß Nr. 3.) — Nr. 5. Hugo Riemann u. s. Reform d. Vortragslehre. Von H. Ordenstein. (Forts. Nr. 6, 7, 8.) — Nr. 9. Über e. rhythm. Eigenthümlichkeit in alten deutschen Volksliedern. Von P. Druffel. (Schluß Nr. 10.) — Nr. 11. Lessing als Musikästhetiker. Von W. Pastor. (Schluß Nr. 12.) — Nr. 14. Zum Kapitel d. musik. Erziehung (L. Ramann'sche Unterrichtsmethode). Von A. Seidl. (Forts. Nr. 15, 16.) — Nr. 17. Die Wagner-Frage in Italien. Von A. Untersteiner. — Wilhelm Jahn. (Schluß Nr. 18.) — Nr. 18. Konsonanz und Dissonanz in d. Melodik u. den Tempis. Von E. Schulze. (Schluß Nr. 19.) — Nr. 20. Rhythmische Gliederung. Von W. Pastor. (Schluß Nr. 21.) — Nr. 25. Das musik. Ohr. Von C. Witting. — Nr. 26. Beethoven's »Neunte«. Von W. Pastor. — Eduard Lassen. — Eine Polemik R. Wagner's aus d. J. 1846, mitgeth. v. H. Dinger. (Forts. Nr. 27,

Digitized by Google

28, 29, 30.) — Nr. 27. »Ich var dahin«. Ein altes deutsches Abschiedslied. Von P. Druffel. (Forts. Nr. 28, 29.) — Edmund Schuecker. — Nr. 30. Zur logarithm. Berechnung akust. Verhältnisse. Von P. v. Jankó. — Nr. 31. Zur Vervollkommnung der Orgelpedal-Applicaturbezeichnung. Von H. Riemann. — Nr. 32. Oberammergau. Von A. Sandberger. (Schluß Nr. 33.) — Wilhelm Rust. Von La Mara. (Schluß Nr. 33.) — Nr. 34/35. Die Musik in ihrem Verhältniß zum Gemüthsleben. Von W. Pastor. (Forts. Nr. 36, 37.) — Nr. 37. Frank van der Stucken. — Nr. 38. Wagner'sche Symbolik. Von H. Pudor. — Nr. 40. Von verdeckten Oktaven u. Quinten. Von H. Riemann. (Forts. Nr. 41, 42, 43.) — Hugo Heermann. — Nr. 41. Über d. Berliner Erstaufführung von »Figaro's Hochzeit« vor 100 Jahren. —

Neue Berliner Musikzeitung. Red. Oscar Eichberg. Berlin, Bote u. Bock. XLIII. Nr. 42. Adolf Henselt. — Nr. 43. Weberiana. Von R. Músiol. — Nr. 44. Gioconda. Oper v. A. Ponchielli. — Nr. 46. Zur Verdeutschung unserer Kunstausdrücke. Von O. Eichberg. (Schluß Nr. 48.) — Nr. 47. Rich. Wagner's unvollend. Bühnenwerke. Von J. v. Santen Kolff. (Forts. Nr. 48, 49, 50, 51, 52.) — XLIV. Nr. 4. Aus Otto Nicolai's Tagebuch. (Forts. Nr. 5, 6, 7.) — Bernhard Stavenhagen. — Nr. 5. Karl Klindworth. — Nr. 6. »Othello« von Verdi. Von W. Tappert. — Nr. 8. »Der Barbier von Bagdad«. Oper v. P. Cornelius. Von A. Kleffel. (Schluß Nr. 9.) — Das Glaubensthema im »Parsifal«. Von W. Tappert. — Nr. 9. Johannes Miksch. — Nr. 10. Ein historisches Militär-Konzert. Von W. Tappert. — Nr. 11. Friedr. Gernsheim. — Nr. 12. Ein Kirchen-Oratorium. Von W. Tappert. — Arno Kleffel. — Nr. 13. Die musik. Beziehungen zwischen Deutschland und Italien. Von W. Langhans. (Forts. Nr. 14, 15.) — Nr. 20. Zur Musikgeschichte. Von W. Tappert. — Über Tonmalerei. Von W. Wolf. (Forts. Nr. 21 bis 29.) — Nr. 21. Nicolo Paganini als Mensch u. Sonderling. Von A. Kohut. — Das Beethoven-Fest in Bonn. Von A. Kleffel. (Schluß Nr. 23.) — Nr. 25. Rich. Wagner als Komponist f. d. Guitarre. Von W. Tappert. — Rich. Wagner in Dresden. Von A. Kohut. (Forts. Nr. 26, 27.) — Die Olbrich'sche Klaviatur. Von W. Wolf. — Nr. 26. Der »Meistersinger« Werden und Wachsen. Von J. v. Santen Kolff. (Forts. Nr. 27 bis 36.) — Nr. 27. Robert Franz. Von A. Kleffel. — Nr. 33. Richard Wagner u. Aug. Röckel in Dresden. Von A. Kohut. (Forts. Nr. 34, 35, 36.) — Nr. 34/35. Über zwei kürzlich herausg. Briefe R. Wagner's. Von G. Wentzel. — Nr. 37. Grillparzer und Beethoven. Von A. Kohut. (Forts. Nr. 38, 39.) — Nr. 40. Adolph Bernhard Marx. (Forts. Nr. 41, 42, 43.) — Berühmte Tonschöpfer bei der Arbeit. Von A. Kohut. (Schluß Nr. 41.) — Nr. 42. Xaver Scharwenka. —

Neue Musikzeitung. Red. Aug. Reiser. Stuttgart, Grüninger. X. Nr. 21. Heinrich Marschner. (Forts. Nr. 22, 23, 24.) — Erinnerungen an Herm. Langer. Von F. H. Löscher. — Nr. 22. Minnie Hauck. — Eine Oper von Grabbe. Von G. Karpeles. — Olivier Métra. — Nr. 23. Ludwig Liebe. — XI. Nr. 3. Erinnerungen an Franz Schubert. Von La Mara. (Forts. Nr. 4, 5, 6.) — Nr. 5. Arno Kleffel. — Nr. 6. Marie Renard. — Franz Lachner. — Nr. 7. Die Volksmusik der Quecchi-Indianer. Von C. Sapper. (Schluß Nr. 8.) — Ferdinand Gumbert. — Nr. 8. Auguste Götze. Von La Mara. — Nr. 9. Lola Beeth. — Nr. 10. Hans Georg Nägeli. (Schluß Nr. 11.) — Richard Wagner — ein Plagiator? Von V. Léon. — Nr. 11. Moritz Moszkowski. — Lieder von R. Franz. Von R. v. Procházka. (Schluß Nr. 12.) — Corona Schröter u. Joh. Fr. Reichardt. Von A. Niggli. (Schluß Nr. 12.) — Nr. 12. Max Alvary. — Nr. 13. Ellen Forster. — Die Bedingungen e. guten Gesangs-

Digitized by Google

Unterrichts. Von J. Sittard. (Forts. Nr. 14, 17.) — Nr. 14. J. J. Abert. — Nr. 15. Frau Peschka-Leutner. — Nr. 16. Robert Fuchs. — Aus W. Schröder-Devrient's Kindheit. (Schluß Nr. 17.) — Gottfr. Keller u. die Musik. Von A. Keyler. (Schluß Nr. 17.) — Nr. 17. Eugen Gura. (Schluß Nr. 18.) — Nr. 18. Pauline Metzler. — Nr. 19. Fritz und Marie Lissmann. — Nr. 20. Jakob Rosenhain. — Erinnerungen an Henri Wieniawski. Von A. Kleffel.

Neue Wiener Musik-Zeitung. V. Kratochwill, Wien. I. Nr. 13. Die Legende von d. heil. Elisabeth. Oratorium v. F. Liszt. Von E. Hartmann. — Nr. 14. Armida von Gluck. Von Th. Helm. — Choral, figur. Vokal- u. Instrumentalmusik. Von J. E. v. Habert. (Forts. Nr. 15, 16, 17.) — Nr. 15. Erinnerungen an F. Lachner. Von A. Schmidt. — Nr. 18. Neue Erscheinungen auf dem Gebiete d. Beethoven-Bildnisse. Von Th. Frimmel. — Die Einführung d. Normalstimmung bei d. Militärmusiken. — Nr. 19. »Beatrice u. Benedict« von Berlioz. Von Th. Helm. — Nr. 20. H. Schulz-Beuthen u. s. Alhambra-Sonate. Von F. Spigl. (Forts. Nr. 21, 22. 23, 24.) — Über d. Musik bei Leichenfeierlichkeiten. Von R. Marianus. — Nr. 23. Zur Pflege des Orgelspiels. Von J. E. Habert. — Nr. 24. Ein Beitrag zur Liturgie in d. kath. Kirche. (Forts. Nr. 25, 26.) — Nr. 25. Winke für Chordirigenten. Von J. Pembaur. (Schluß Nr. 26.) — Nr. 27. Wiener Erlebnisse eines schweizer. Musikers in d. J. 1811 u. 1812. Von A. Niggli. (Forts. Nr. 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34.) — Eine österr. Orgelfabrik. (Schluß Nr. 28.) — Nr. 29/30. Über den Musikunterricht in d. Lehrerbildungsanstalten. Von J. E. Habert. (Schluß Nr. 31/32.) — Nr. 31/32. Beethovenbildnisse auf Medaillen. Von Th. Frimmel. — Nr. 33/34. Pietro Mascagni u. seine Preisoper »Cavalleria Rusticana«. Von O. Schmid. — Nr. 35/36. Ein ungedruckter Brief Beethovens. Von Th. Frimmel. — II. Nr. 1. Die Erziehung d. Taktgefühls. Von J. Pembaur. — Die Beethoven-Literatur der jüngsten Jahre. Von Th. Frimmel. (Forts. Nr. 2.) — Die Verdienste d. Reformators Gregor des Großen. (Schluß Nr. 2.) — Nr. 2. Peter Cornelius u. sein »Barbier von Bagdad«. Von E. Hartmann. — Ist die Tonart ein wesentl. Merkmal d. Kirchenmusik? Von J. E. Habert. —

Neue Zeitschrift für Musik. Red. Paul Simon, Leipzig. LVI. Nr. 45. Neue Beethovenstudien von Th. Frimmel. (Forts. Nr. 46 bis 49.) — Nr. 46. Franz Liszt u. sein Oratorium »Elisabeth«. Von J. G. Stehle. (Forts. Nr. 47 bis 50.) — Nr. 50. Die Klaviere, Klaviermusik u. Klavierspieler. Von R. Pohl. (Forts. Nr. 51, 52. LVII, 6, 7, 8, 9.) — LVII. Nr. 1. Die Tonkunst in der 2. Hälfte d. 19. Jahrh. Von J. Schucht. — Nr. 2. Peter Cornelius als Dichter u. Musiker. Von L. Hitz. (Schluß Nr. 3.) — Nr. 4. Freiherr von Loën. Von A. Mirus. — Nr. 5. Franz Lachner. — Nr. 7. Graf P. Laurencin. — Nr. 8. Felix Draeseke. Von B. Vogel. (Forts. Nr. 11, 12.) — Nr. 14. Die Missa choralis von Fr. Liszt. Von A. Widmann. (Forts. Nr. 15, 16, 17.) — Nr. 19. Über Wesen u. Werth musik. Originalität. — Nr. 21. Geschichtliche Mittheilungen über d. Entwicklung d. einstimm. Lieder am Klavier u. dessen Abarten. Von E. Krause. (Forts. Nr. 22, 23, 24, 26.) — »Turandot« von A. Jensen. Von R. Musiol (siehe LVI, 17, 18.) — Nr. 25. Franz Liszt als Goethe-Verehrer. — Nr. 26. Die 27. Tonkünstlerversammlung d. Allg. D. Musikvereins in Eisenach. (Forts. Nr. 27, 28.) — Nr. 29. Die Musik im Dienste d. Kriegskunst bei d. arischen Kulturvölkern im vorchristl. Zeitalter. Von K. Neefe. (Forts. Nr. 30, 31.) — Nr. 32. Heinr. Marschner in seinen minder bekannten Opern u. Liedern. Von E. Danzig. — Das Stimmen der Streichinstrumente. Von C. Witting. — Nr. 33. Musik. Auffassung. Von

Digitized by Google

O. Waldapfel. — Ein Gesellschaftslied (»Lebe, liebe, trinke«). Von R. Músiol (siehe Nr. 34). — Nr. 34. C. Maria v. Weber als Musikkritiker. Von A. Kohut. (Schluß Nr. 35.) — Nr. 36. Die ursprüngl. Instrumentirung v. R. Schumann's Dmoll-Symphonie. Von O. Neitzel. (Forts. Nr. 37, 38.) — Nr. 39. J. S. Bach, Händel, Gluck, Mozart, Haydn u. Beethoven als Dirigenten. Von H. Kling. (Forts. Nr. 40, 41, 42, 43.) — Nr. 41. Ludwig Deppe. (Forts. Nr. 42, 43.) —

Schweizerische Musikzeitung, Zürich, Hug. XXIX. Nr. 21. Musikal. Gedankenspäne über Popularität. Von H. Kling. (Schluß Nr. 22.) — XXX. Nr. 1. Über Melodie. Von A. Ruthardt. — Nr. 2. Kühreihen o. Kühreigen, Jodel u. Jodellied in Appenzell. Von A. Tobler. (Forts. Nr. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 15.) — Nr. 4. Erinnerungen an das Züricher Stadttheater. Von R. Ruegg. (Forts. Nr. 5, 6.) — Nr. 16. Der Dilettantismus in d. Musik. Von B. Widmann. — Nr. 17. R. Schumann als Kritiker. Von A. Kühn. — Nr. 18. Friedr. Chopin. Von S. Bagge. (Forts. Nr. 19.)

Signale für die musikalische Welt. Leipzig, Bartholf Senff. XLVII. Nr. 55. Heinrich Salomon. — Nr. 56. Adolph Henselt. — Nr. 59. Das elektr. Klavier. — Nr. 60. Der »Königsbau« in Berlin. — Nr. 62. Theaterzettelstudien. Von P. v. Schönthan. — XLVIII. Nr. 1. Rückblick auf d. Musikjahr 1889. (Forts. Nr. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 11, 13, 14, 18, 19, 23, 24, 25, 26, 29, 30, 31, 33.) — Nr. 12. Franz Lachner. — Nr. 32. »Die Almohaden« von J. J. Abert. Von E. Bernsdorf. — Nr. 35. »Casanova« von A. Lortzing, bearb. von R. Kleinmichel. — Nr. 38. Richard Löwenherz von Grétry, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 41. Victor Neßler. — Nr. 46. Otto Dresel. — Nr. 49. »Hieronymus Knicker« von Dittersdorf, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 51. »Je toller, je besser« von Méhul, bearb. v. R. Kleinmichel. — Nr. 57. »Das Lotterieloos« von Isouard, bearb. v. R. Kleinmichel.

Siona. Herausg. M. Herold. Gütersloh, Bertelsmann. XIV. Nr. 11. M. Benjamin Praetorius. — XV. Nr. 2. Das Gloria in d. Passionszeit. Von M. Herold. — Nr. 3. Liturgie des Karfreitags in der alten Kirche. — Nr. 4. Der Organist im evang. Kirchendienste. Von R. Trümpert. (Schluß Nr. 5.) — Nr. 8. Das Offertorium. Von C. Cracau. (Forts. Nr. 9.)

Urania. Herausg. A. W. Gottschalg in Weimar. Erfurt, Otto Conrad. XLVI. Nr. 11. Ein Fundamentalwerk f. d. gesammte Orgelspiel. Von A. W. Gottschalg. — Nr. 12. Was bei größ. Orgelreparaturen wohl zu erwägen ist. Von W. F. H. (s. auch XLVII, 6.) — Verzeichniß der im J. 1888 ersch. Orgelmusikalien. — XLVII. Nr. 1. Die Riesenorgel f. d. Rathhaus zu Sydney. — Nr. 2. Die große Orgel f. d. St. Peterskirche zu Rom. — Nr. 3. Die Einwanderungsfrage deutscher Organisten nach d. Vereinigten Staaten Nord-Amerikas. Von L. Kofler. (Forts. Nr. 4, 5, 6, 7, 8.) — Histor. Mittheilungen (Salve Regina). Von J. H. Löffler. — Nr. 5. Karl Müller-Hartung. — Nr. 8. Karl Franz Emil v. Schafhäutl. — Die Orgel in d. St. Georgskirche zu Nördlingen. — Nr. 10. Die neue Orgel für d. Dom zu Frankfurt a. M. — Verzeichniß der im J. 1889 ersch. Musikalien f. Harmonium u. Orgel. —

Digitized by Google

Namen- und Sachregister.

Zusammengestellt von **Max Seiffert.**

Ackermann, Joh., Schuldramen 322.
Adam, Flötist in Breslau 212, 217.
Agricola, Joh., Schuldramen 322, 346.
Altenburg, Mich., »Psalm 116« 519.
Anfossi, seine Werke in Breslau aufgeführt 205.
Angiolini, Sängerin 213.
Anschütz, Sängerin 231.
Appun, Georg, reingestimmtes Harmonium 18 ff.
Aristoteles, seine ethisch-pädagogische Würdigung der Musik 391, 400 ff. — Charakterisirung der Tonarten 402 f., 407. — Verwendung von Instrumenten 406 f. — Orchestik 413.
Arnold, seine Kompositionen in Breslau aufgeführt 217.
Aron, Pietro, seine Temperatur 64.
Artopoeus, Joh., Schuldramen 331.
Artusi, Gio. Maria, übersetzt durch Baryphonus 120.
Assig, Mitglied des Breslauer Quartettvereins 217.
Atze, Friedr., Schüler F. W. Berners 212, 229.
»Aufer immensam, deus, aufer iram« 312.
Auber, Biographisches 584.
Avianus, Jonas, Schuldramen 340, 343.
Bach, Joh. Seb., kopirte ein Keiser'sches Oratorium 184, 197. — seine Werke in Breslau aufgeführt 233.
Bach, Phil. Em., seine Beziehungen zu Klopstock 145, 147.
Bach, Joh. Christian, seine Werke in Breslau aufgeführt 205.
Bach, Mich., seine Werke in Breslau aufgeführt 233.
Balticus, Mart., Schuldramen 333, 335, 343.
Barde, Konr., Kantor in Wernigerode 112, Anm. 3.
Bartolomaeus, Schuldramen 343.
Baryphonus, Heinr., sein Name 111 f. — Bildung 112 f. — Kantor in Quedlinburg 114 ff. — Ehe 116. — Tod 119. — Werke 117—121.
Basel, Aufführung von Schuldramen daselbst 319, 323.
Bassaini, ein Thema desselben von Demant benutzt 516.
Bauernmusik im 15.—19. Jahrhundert 416 f.
Becker, Paul, Organist in Wernigerode 113 f.
Becker, Joh., Organist in Wernigerode, Sohn von Paul B. 113 Anm. 3.
Beethoven, L. van, Werke in Breslau aufgeführt 209, 214. — Beziehungen zu A. Boucher 290 f. — Brief an Herrn und Frau Bigot 585.
Beinlich, Musikdirektor in Breslau 204 f., 210.
Berlin, Aufführung von Schuldramen daselbst 339.
Berner, Joh. Georg, Organist in Breslau 210, 212.
Berner, Friedr. Wilh., Pianist und Organist in Breslau 204, 209 ff., 214 ff., 220 ff., 224 f., 227 ff., 231 ff. — Verzeichniß seiner Werke 235 ff.
Berner, Heinr. Ludw., Bruder und Schüler Fr. Wilh. B.'s. 212, 229.
Bertoni, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Betulejus, Schuldramen 321—326, 330, 342, 344, 346, 350.
Bianchi, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Bierey, Werke in Breslau aufgeführt 219, 222, 224, 229, 239.
Bierey, Sängerin in Breslau 212.
Bigot, Klavierspielerin in Wien, Freundin Beethovens 585.
Birck, Thomas, Schuldramen 338.
Birk, Sixt, Schuldramen 319, 322—324, 330.
Birnbach, Konzertleiter in Breslau 210.
Blaha, Oboist in Breslau 212.
Blum, Kompositionen 222.

Digitized by Google

Boecherini am spanischen Hofe 284.
Böhmens musikalische Bedeutung im 16. Jahrh. 469 ff.
Bömiche, Georg, Schuldramen 334, 346.
Bohrer, Klaviervirtuos 213.
Boltz, Valentin, Schuldramen 329, 331, 347.
Boltze, Magnus, Kantor in Wernigerode 113 Anm. 2.
Boucher, Alex., Biographie 278 ff, 213 (?)
Brand, Theodor, Dichter 238.
Braniß, Prof., Beimeister der Breslauer Liedertafel 218—220, 222, 231.
Braun, Friedr. Nik., Domkantor in Hamburg 152.
Braunschweig, Opernaufführungen daselbst 164 f., 169 f.
Brechtus, Livinus, Schuldramen 331.
Breimann, Textdichter 180, 196.
Breslau, Konzertleben daselbst zu Anfang dieses Jahrh. 204 ff.
Bressand, Hofpoet in Braunschweig 165, 169 f., 172, 180, 199.
Brockes, Berth. Heinr., Textdichter 183, 197.
Brockhagius, Christophorus, Schuldramen 339.
Bröer, Violinist in Breslau 218.
Bronner, Organist, Leiter der Hamburger Oper 168 f., 588.
Brülow, Kasp., Schuldramen 341—343.
Brummer, Joh., Schuldramen 338.
Bruschius, Kasp., Schuldramen 331.
Buchanan, Georg, Ausgaben seiner »Paraphrasis Davidis psalmorum poetica« 466.
Bucher, Geigenvirtuos 213 (Boucher?)
Bürde, Textdichter 240.
Burck, Joach. v., Passion 520—522.
Byzantinisches Tonsystem 288 ff.

Caccini, Werke in Breslau aufgeführt 233.
Calaminus (Röhrig), Georg, Schuldramen 338 f.
Caldara, Werke in Breslau aufgeführt 233.
Calvisius, Sethus, seine Beziehungen zu Baryphonus 112, 114, 118, 121. — akkordische Satzweise 310. — »Lasset die Kindlein kommen« 518.
Campi, Sängerin 213.
Campra, Biographisches 584.
Caspar vom Harz, aus Quedlinburg, Pfeifer 100.
Casparino, Kasp., Schuldramen 340.
Catalani, Sängerin 213 f., 285.
Cavaliere, Emilio del, Musik zum »Fileno disperato« 423.
Celtis, Konr., Oden 311. — Schuldramen 316, 344, 350. — Notenbeispiele 359.
Cenni, Teresina, Sängerin 213.
Chanot, Ingenieur in Paris, Erfinder einer Geige 288 f.
Chelidonius, Schuldramen 317, 350. — Notenbeispiele 360 f.
Cherubini, Werke in Breslau aufgeführt 209.
Chnustinus, Heinr., Schuldramen 327, 340, 346.
Chor als Begleiter des Gemeindegesanges 309 f.
Chryseus, Joh., Schuldramen 328 f., 344, 350.
Cimarosa, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Clemens sen., Domkapellmeister in Breslau 210.
Clemens jun., Konzertleiter in Breslau 210.
Clementi, Werke in Breslau aufgeführt 214.
Coberus, Tobias, Schuldramen 339.
Colasse, Biographisches 584.
Conrad, Sängerin in Hamburg 171.
Contrapunct, Stammwort zu »kunterbunt« 416 f.
Cordes, Dr. med., Leiter der Hamburger Oper 588.
Corrarus, Konr., Schuldramen 323, 343.
Cotto, Joh., Tonsystem 303, 305.
Couperin, Biographisches 584.
Cousser, J. S., s. Kusser.
Cramer, Daniel, Schuldramen 339.
Crassiveldius, Joach., Kantor in Dresden, bewirbt sich nach Freiberg 492.
Crocus, Cornelius, Schuldramen 322, 325 f., 330.
Crusius, Balthas., Schuldramen 340, 343.
Culmann, Leonhart, Schuldramen 324, 328.

Dachstein, »An Wasserflüssen Babylon« 323.
Danzi, Textdichter 240.
Dasypodius, Petr., Schuldramen 334, 350. — Notenbeispiele 376.
Dedekind, Friedr., Schuldramen 334 f., 339.
Demant, Christophorus, Geburtsort und -zeit, Familie 472 ff., 496 ff., 525 ff. — Bildung 474. — in Leipzig 474 ff. — in Zittau 480 ff. — als Liederdichter 485 ff., 501 ff. — in Freiberg i. S. 492 ff. — Tod 524 f. — Werke 475 ff., 480 ff., 491 f., 494 f., 498—503, 505—512, 516—519, 521—524. — Tonarten 478 f., 499—501, 503, 507—509. — Generalbaßanweisungen 513 ff.
Demant, Christian, Sohn des Christophorus D., Kantor in Frauenstein 525 f.

Digitized by Google

Demant, Christoph, Sohn des Christophorus D. 525 ff.
Deutsch, Musikdirektor in Breslau 207, 209, 217.
Devienne, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Didymus, Theilung der Quarte 36.
Diesthemius, Petr., Schuldramen 326.
Diesther, Andreas, Schuldramen 330.
Discantus, ältestes Beispiel desselben 425 ff.
Distel, Sängerin 213.
Distelmayer, Schuldramen 331.
Dittersdorf, Werke in Breslau aufgeführt 205. — veranstaltet dort Aufführungen 206.
Dittersdorf, Sohn des Komponisten, Tenorist 212.
Dittmarsch, Sängerin 225.
Donat, Valent., Spielmann in Wernigerode 100.
Doni, Gio. Batt., Versuch reiner Stimmung 81 ff.
Dorn, Kompositionen 223.
Dötzer, Gast des Breslauer Quartettvereins 217.
Drüsike, Leiter der Hamburger Oper 173 f.
Dulon, Virtuos 213.
Durant, Geiger 213.

Ebell, Gründer des philomusischen Vereins in Breslau 215 ff.
Eccard, Joh., Werke in Breslau aufgeführt 233. — Chorāle (1597) und Oden (1596) 311.
Ehlers, Sänger 231.
Entomius, Joach., Schuldramen 324, 330, 342.
Er, Kompositionen 222.
»Es wohnet liebe bei liebe«, Melodie 586 ff.
Etzler, Prof., Kompositionen 222, 230.
Evangelistes, Placentius, Schuldramen 320.

Falsobordoni, ihr Einfluß auf die harmonische Satzweise 310.
Feetz, Joh. Heinr., Bassist der Leipziger Oper 178 Anm. 1.
Feind, Berthold, Textdichter 174 Anm. 1, 176 f., 196.
Fesca, F. E., Werke in Breslau aufgeführt 209.
Fink, Kompositionen in Breslau aufgeführt 219, 222.
Fischer, Sänger und Komponist 213, 222.
Flemming, Kompositionen 222.
Förster, Musikdirektor in Breslau 215.
Fogliano, Lodovigo, Temperaturversuch 45 f., 64.
Franco, Rekonstruktion der Notenbeispiele in der ars cantus mensurabilis cap. 11 und Verhältniß der Handschr. 242 ff.
Franz, Agnes, Textdichterin 238.
Freiberg i. S., Verhältnisse von Schule und Kirche daselbst 493 f.
Freudenberg, Schüler F. W. Berner's 229.
Freund, Textdichter 238.
Freyßleben, Leonhard, Schuldramen 331.
Freyßleben, Christoph, Schuldramen 324, 343.
Friedrich II. d. Gr., Werke in Breslau aufgeführt 209.
Frischlin, Nicodemus, Schuldramen 334—338.
Frischlin, Jak., Schuldramen 338.
Frischo, Joh., Dekan in Budweis, Pfleger des Chorgesangs 472.
Fröhlich, Christoph, Kantor in Freiberg, Nachfolger Demants 525.
Fülleborn, Kunstkritiker in Breslau 215, 237.
Funckelin, Jak., Schuldramen 331, 347 f.

Gabriel, Wilh., Arrangement für Guitarre 238.
Gabrieli, Gio., Werke in Breslau aufgeführt 233.
Gadenstedt, Barthold, Schuldramen 340, 349.
Gärtner, Tenorist in Breslau 212.
Galilei, Vinc., Streit mit Zarlino 75 f.
Galliculus, Joh., Passion 470, 520.
Gallus, Jak., Werke in Breslau aufgeführt 233. — »Ecce quomodo« 518. — Passion 521.
Gallyot, Céleste, Klavier- und Harfenspielerin 282, 284 f., 287.
Garlebe, Vitus, Schuldramen 335.
Gart, Thiebolt, Schuldramen 325 f., 343.
Gassarus, Joh., Schuldramen 340.
Gavignes, Violinist, Lehrer Bouchers 282.
Gazzaniga, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Gehirne, Musiker in Breslau 212.
Geisheim, Musiker und Liederdichter in Breslau 218, 220 f., 225, 237, 239, 241.
Gemeindegesang, Begleitung desselben 309 f.
Gennep, Jaspar v., Schuldramen 326.
Gensreff, Abrah., Superintendent in Freiberg, »Psalm 116« 519.
Gerhard, Textdichter 240.
Gerstenberg, Heinr. Wilh. v., Musikpflege in seinem Hause 146 f.
Gese, Barthol., akkordische Satzweise 310. — Passion 521.
Giacobbi, Kapellmeister in Bologna 423.
Giacomelli, Arien 589.
Gigas, »Ach, lieben Christen, seid getrost« 518.
Giordani, Familie G. konzertirt in Breslau 213.
Gisek, Johannes, bewirbt sich um das Freiberger Kantorat 492.
Glarean, Loritus, über die Odenkomposition 311. —

Digitized by Google

über die Tonartenanordnung 478.
Gluck, Beziehungen zu Klopstock 145, 147. — Opernaufführungsberichte 424. — Biographisches 584.
Gnaphaeus, Schuldramen 319, 326, 328, 342.
Görner, David, Succentor, Bewerber um das Freiberger Kantorat 492.
Gottwald, Paul, Organist und Textdichter in Breslau 212, 238.
Goudimel, Claude, Psalmen (1565) 310.
Gräffner, Israel, Hofkantor in Weißenfels 178 Anm. 1.
Graun, Werke in Breslau aufgeführt 205, 227.
Graupner, Christoph, Kapellmeister in Darmstadt 162, 173 f.
Gravius, Mart., Schuldramen 341.
Grawingellinus, Joh. Reinh., Schuldramen 333.
Greff, Joach., Schuldramen 127 ff., 320, 322, 326, 328 f., 342, 344 f. — Notenbeispiele 387.
Grenitz, Joh. Christoph, Tenorist in Leipzig 178 Anm. 1.
Grétry, Biographisches 584.
Griechen, Musikübung und -system derselben 139 f. — ethisch-pädagogische Bedeutung der Musik bei ihnen 388 ff.
Grießbach, Mich., Bewerber um das Freiberger Kantorat 525.
Grimm, Heinr., Beziehungen zu Baryphonus 114, 118.
Grotius, Hugo, Schuldramen 340, 343.
Grübel, Kompositionen 223.
Grünig, Textdichter 238.
Grunewald, Gottfr., Sänger und Klaviervirtuos 173 f., 178 Anm. 1.
Gualterus, Rodolphus, Schuldramen 333.
Guido v. Arezzo, sein Tonsystem 39 f., 303.
Guido de Caroliloco, sein Tonsystem 304, 306.
Guinea, Neu-G., Musik der Eingeborenen daselbst 268 ff. — Intervallengröße 268 f. — Melodien 269 ff. — Instrumente 271 ff.
Guitarre, Abhandlung über die G. von 1556, 584.

Händel, in Hamburg 175 f. — »Parthenope«, Recitative von R. Keiser 193. — Oratorien in Breslau aufgeführt 205 f., 231—233.
Hänsel, Jak., Kantor in Zittau, Nachfolger Demant's 493.
Hagius, Johannes, Superintendent zu Eger, Musikfreund 471 f.
Hahn, Tenorist in Breslau 212.
Halberstadt, Verhältnisse an der Martinikirche Anf. des 16. Jahrh. 100 ff.
Halévy, Artikel über die Musik 584.
Hamburg, Oper und Opernaufführungen daselbst 164—170, 172, 174 Anm. 1, 175 f., 179, 185, 189—191, 193. — Winterkonzerte 171.
Hammerschmied, Andr., 3 Odenmelodieen 416. — Beziehungen z. Christoph Demant jun. 528.
Handl, Jak., s. Gallus.
Hannover, Opernaufführung daselbst 167.
Hans v. Quedlinburg, Orgelspieler 100.
Harmonius, Joannes, Schuldramen 317.
Harnisch, Textdichter 240.
Hasse, Arien 193, 196, 589. — Aufführung seiner Werke 205, 424.
Hassler, H. L., Werke in Breslau aufgeführt 233. — akkordische Satzweise 310. — »fuga contraria« 491, 523. — Einfluß auf Demant 501.
Hauk, Klaviervirtuos und Baritonsänger in Breslau 212 f., 225.
Hauptmann, s. Milder-H.
Hausmann, Valent., als Liederdichter 487 f.
Haydn, Jos., Aufführungen seiner Werke in Breslau 205, 208—210, 215, 217 f., 227. — »la vera costanza« 585.
Hayneccius, Mart., Schuldramen 335 f., 342, 344, 350. — Notenbeispiele 384 ff.
Hegendorf, Christoph, Schuldramen 318, 350. — Notenbeispiele 362.
Heidelberg, Aufführung von Schuldramen daselbst 314.
Heinrich Julius, Herzog v. Braunschweig, Dramen 345.
Helmholtz, v., seine Theorie der Untertöne 437 ff.
Hentschel, A., Textdichter 238.
Hermann, Matthias H. Verrecorensis, »Schlacht v. Pavia« 483.
Hermann, Nicolaus, Kantor zu Joachimsthal 469 f.
Hermann, Wolfg., Schuldramen 333.
Hermannus Contractus, Kontroverse über einige Stellen 294, 297 f.
Hermes, Pastor, um Schlesiens Klavierfabrikation verdient 213 Anm. 2.
Hermstädt, Klarinettist 213.
Heros, Joh., Schuldramen 333, 349.
Herpol, Homerus, Tonartenanordnung 478.
Herrmann, Bassist und Konzertleiter in Breslau 209, 212, 217, 231, 233.
»Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen« 313.
Hesse, Ad., Schüler F. W. Berner's 212, 229.
Hildesheim, Franciscus, Schuldramen 341.

Digitized by Google

Hiller, Joh. Ad., Aufführungen in Breslau 205 f., 228, 231.
Hiltprandus, Mich., Schuldramen 334.
Himmel, Klaviervirtuos 213.
Hinsch, Textdichter 168, 172, 199.
Hippodimander (?), ein 5stimmiger Kanon 466.
Hirtzwigius, Heinr., Schuldramen 341 f.
Hoë, Matthias, Schuldramen 340.
Hoë, Textdichter 180, 199.
Höflein, Kammermusiker in Stuttgart 186 f.
Höpfner, Joh., Kantor in Eisleben 112 Anm. 3.
Hoffmann, Chorregent in Leobschütz, Vater von Ad. H., 223.
Hoffmann, Ad., stud. phil., Gründer des akad. Musikvereins in Breslau 223 f.
Hoffmann, Joh. Georg, Organist in Breslau 212, 223. — sein Urtheil über R. Keiser 182.
Hoffmann, Joh. Heinrich, Kantor und Organist in Kistritz 159.
Hofhaimer, Paul, Oden 311.
Hofmeister, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Hofstaedter, Kapellmeister in Breslau 210.
Holonius, Greg., Schuldramen 332.
Holtei, Dichter 238.
Homer, seine Würdigung der Musik 404.
Hoppenrodt, Andr., Schuldramen 333, 346.
Hugot, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Hummel, Klaviervirtuos 213.
Hunnius, Aegidius, Schuldramen 337, 340.
Hunold-Menantes, Textdichter 175, 182, 196, 589.

Jacomotus, Joannes, Schuldramen 339 f.
Jaeger, jun., Cellist in Breslau 212.
Jahn, Joh., Hofkantor in Weißenfels 178 Anm. 1.
Janitzek, Geiger und Kapellmeister in Breslau 206, 208, 212, 227, 234.
Jannequin, »Battaglia« 483.
Janusch, Virtuos 213.
Jerie, Sängerin 213.
Ingolstadt, Aufführung von Schuldram. daselbst 324.
Instrumente der Bauernmusik im 15.—19. Jahrh. 416.
Jomelli, Nicolò, Aufführungen seiner Opern 205, 424.
Isehyrius, Christian, Schuldramen 326.

Kahla i. Thür., Aufführung von Schuldramen daselbst 321.
Kahlert, August, Liederdichter 221.
Kaibel, Schauspieldichter 237.
Kaiser, Joh., Musikdirektor in Hamburg 189.
Kannegießer, Direktor und Liederdichter 218, 220 f., 239.
Kastor, Textdichter 238.
Kaulig, Konzertleiter in Breslau 207.
Keiser, Gottfr., Vater R. K.'s., Organist 152 ff.
Keiser, Reinhard, Geburtsort und -zeit 151 f. — Eltern 152 ff. — Erste Erziehung 160 f. — Thomasschüler 161 ff. — in Wolfenbüttel 164. — in Hamburg 165 ff., 189 ff., — in Stuttgart 186 ff. — in Kopenhagen 190, 589. — Verheirathung und Familie 184 f., 193. — Tod 193 f. — Werke 163—166, 168—170, 179 f., 182—184, 186, 188—193, 588 f. — Verzeichniß seiner Werke 196 ff. — Aufführungen in Breslau 233.
Kiel, Tobias, Schuldramen 342.
Kindler, Tob., Kantor in Zittau, Vorgänger Demant's 480.
Kirchgässner, Virtuosin auf der Glasharmonika 213.
Kirchmair, s. Naogeorgus.
Klein, Kompositionen 223.
Klingohr, Beziehungen zu F. W. Berner 211 f.
Klopstock, seine musikalische Begabung 145 f. — als Musikästhetiker 147 ff.
Knaust, Heinr., s. Chnustinus.
Kober, Tob., s. Coberus.
Koch, »der kleine«, Geiger 100.
Koch, Virtuos auf der Mundharmonika 213.
Köhler, Ernst, Schüler F. W. Berner's 212, 222, 229, 240.
Köhler, H., Textdichter 238.
König, Joh. Ulr., Textdichter 180, 182, 184, 199.
König, Theod., Succentor in Budstadt, Schwager von Christ. Demant jun. 527.
Königsmark, Gräfin Maria Aurora v. K., Textdichterin 200.
Kolros, Joh., Schuldramen 319, 342, 344, 350.
Konradi, Opernkomponist 190.
Kopenhagen, Opernaufführungen daselbst 190.
Krause, Klarinettist in Breslau 212.
Kreutzer, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Kreuzberg, Paul, Musiker aus Eisleben 100.
Krieger, Joh. Phil., Kapellmeister in Weißenfels 174 Anm. 3, 178 Anm. 1.
Krieger, Joh. Gotthilf, Kapellmeistr. in Weißenfels, Sohn Joh. Phil. K.'s 178 Anm. 1.
Kröber, Karoline, Textdichterin 237.

Digitized by Google

Krommer, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Krüger, Bartholom., Schuldramen 335, 344.
Krüger, Joh., Kantor in Wernigerode 113.
Krüger, Kasp., Organist in Quedlinburg, Sohn Joh. K.'s, Beziehungen zu Baryphonus 113 f.
Krüginger, Joh., Schuldramen 328 f.
Kudrass, Textdichter 338 f.
Küffner, Konr., Bewerber um das Freiberger Kantorat 525.
Kuhnau, Joh., Organist in Leipzig 163, 174 Anm. 1.
Kusser, Joh. Sigism., Kapellmeister in Braunschweig, Beziehungen zu R. Keiser 165 ff.

Lampadius, Autor, Name 91 f. — Bildung 92 f. — in Lüneburg 93 ff., 97. — in Wernigerode 97 ff. — in Halberstadt 101 ff. — in Leipzig 103. — Tod 111. — Schriften 94 ff., 103 ff., 107.
Landi, Stefano, »S. Alessio« 423.
Landino, Francesco, Stimmung seiner Orgel 60.
Lange, Andr., Geiger aus Goslar 100.
Lange, Wunderkind als Geiger 213.
Lange, Gregor, Komponist in Breslau, Beziehungen zu Christopher Demant 479, 507 f.
Langer, Klarinettist in Breslau 212.
Lasso, Orlando, Einfluß auf Ch. Demant 480, 491, 522.
Laute, Abhandlung über diese von 1556, 584.
Lechner, sein Einfluß auf Ch. Demant 480, 495, 508.
Leichenberg, Karl, Geiger aus Stolberg 100.
Leipzig, Opernaufführungen daselbst 164, 174 Anm. 4, 178 Anm. 1.
Lemnius, Simon, Schuldramen 326.
Leo, Leonardo, Aufführungen seiner Opern 233, 424.
Leoninus, Alb., Schuldramen 338.
Liedmusik, im 16. Jh. 309 ff. — Klopstocks Einfluß auf sie 145.
Linck, Hieron., Schuldramen 333, 345.
Lindener, Mart., Bewerber um das Freiberger Kantorat 492.
Lindtner, Damian, Schuldramen 340.
Linke, Cellist in Breslau 212.
Linz, Aufführungen von Schuldramen daselbst 316.
Lipinski, Geiger 213.
List, Samuel, Bewerber um das Freiberger Kantorat, Schüler von H. Schütz 525.
Lobwasser, Ambros., die zu Herborn erschienenen Ausgaben seines Psalters 467.
Lochiensis, Bartol., Schuldramen 326.
Löhnis, Gast des Breslauer Quartettvereins 217.
Lohrber, Angelius, Schuldramen 341.
Lonemann, Joach., Schuldramen 338.
Loose, Cellist in Breslau 212.
Lorichius, Joh., Schuldramen 328, 330.
Lucas, Andr., Schuldramen 332.
Lucas, Geiger in Breslau 207, 209.
Lüstner, Geiger in Breslau 212.
Luge, Geiger in Breslau 212, 217 f., 231.
Lully, Einlagen von ihm in R. Keisers Opern 190 f. — Biographisches 584.
Luther, Dr. Mart., »Non moriar« im »Confiteminі« 123 ff., 308, 329.
Luython, Karl, sein Clavicymbel mit »duplirten Semitonien« 70. — »opus musicum« (1603), 495.

Machold, Passion 521.
Macropedius, Georg, Schuldramen 318—322, 324—328, 332, 342 f., 350—352. — Notenbeispiele 362 f., 368 ff., 374 f.
Maëstrino, Viottis Rivale 283.
Magdeburg, Aufführung von Schuldramen daselbst 320.
Mai, Lucas, Schuldramen 333, 335, 349.
Majo, Gianfrancesco, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Major, Georg, Schuldramen 320.
Maisan'sches Konzert in Breslau 209.
Manfredini, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Manuel, Hans Rodolf, Schuldramen 331, 347.
Manuel, Nikol., Fastnachtsspiel 318, 347.
Marenzio, Luca, chromatische Madrigale 70 ff.
Marin, Vicomte de, Musikdilettant in Paris, Beziehungen zu Boucher 283.
Marschall, Sam., akkordische Satzweise 310.
Marschner in Breslau 219.
Marseillaise, Forschungen über ihren Ursprung 584.
Maschensis, Quirinus, pflegt den Chorgesang in Budweis 472.
Matthäi, Geiger 213.
Mattheson, Urtheil über R. Keiser 194 ff.
Mauritius, Georg, Schuldramen 340.
Mazas, Geiger 213.
Megel, Daniel, komponirt Chöre für Schuldramen 315 f.
Mehrstimmigkeit im Mittelalter 305 f.

Digitized by Google

Méhul, Werke in Breslau aufgeführt 209, 224.
Mehwald, Textdichter 238.
Meiland, Jak., Passion 521 f.
Menantes, s. Hunold.
Mendelssohn, Felix, über F. W. Berner als Orgelspieler 229.
Menius, Justus, Schuldramen 325.
Ment, Joh., Schuldramen 337.
Mersenne, Versuch reiner Stimmung 78 ff.
Metzler, Klarinettist in Breslau 212.
Meyenbrunn, Andr., Schuldramen 334, 349.
Michael, Rogier, sein Einfluß auf Demant 510 f. — »Psalm 116«, 519. — Passionen 520.
Micyllus, Jak., Schuldramen 334.
Milder-Hauptmann, Sängerin 213, 225.
Miller, Kompositionen 222.
Mittelalterliche Musik, ältestes Beispiel des discantus 425 ff. — ihre Mehrstimmigkeit 305. — Notationen 140 f.
Möser, Geiger 213.
Monsigny, Biographisches 584.
Montanus, Mart., Schuldramen 331, 345.
Morales, Christoph, »Magnificat« (1602), 491.
Mosevius, Stifter des Breslauer Quartettvereins 217 ff., 222, 225 f., 231—233.
Mozart, W. A., Werke in Breslau aufgeführt 205, 209, 214 f., 217 f., 224 f., 231, 235 f. — Violinsonaten op. 1., 584 f.
Müchler, Textdichter 237.
Müller, Komponist und Textdichter in Breslau 217, 239.
Müller, geb. Reuner, Sängerin in Breslau 212.
Münnigsfeind, Pamphilus, Schuldramen 341.
Murer, Josias, Schuldramen 333, 347 f.
Muris, Johannes de, sein Tonsystem 307.
Musculus, Balth., »Wir leben wie ein Wandersmann« 312.
Musica enchiriadis, Bemerkungen darüber von Kornmüller und Ph. Spitta 293 ff.
Musik, ihre ethisch-pädagogische Bedeutung bei den Griechen 388 ff. — bei den deutschen Bauern im 15.—19. Jh. 416.

Naogeorgus (Kirchmair), Thom., Schuldramen 323, 325—330, 332, 339 f., 342—345.
Narhamer, Joh., Schuldramen 329, 343 f.
Nass, Geiger in Breslau 212.
Naumann, Kompositionen in Breslau aufgeführt 205.
Navoigille, Guillaume, Lehrer am lycée des arts in Paris 282.
Nendorffius, Joh., Schuldramen 341.
Neugebauer, Organist in Breslau 212.
Newkirch, Melch., Schuldramen 339.
Niege, G., eine Liedmelodie 416.
Nigetti, Francesco, Versuch reiner Stimmung 75.
Nigidius, Heinr., Kantor in Lüneburg 94.
Noelli, englischer Klaviervirtuos 213.
Nothnagel, Textdichter 169.
Notker, sein Tonsystem 301.
Novalis, Dichter 239.
Nürnberg, Aufführung von Schuldramen daselbst 324.

Obrecht, Jak., Passion 470 520 f.
Odo, sein Tonsystem 303, 305.
Odington, Walter, sein Tonsystem 306 f.
Oesterreich, Georg, schleswig-holsteinischer Kapellmeister 162.
Oettingen, v., sein phonisches und tonisches System, Theorie der Untertöne 439 ff.
Okenheim, »Missa ad omnem tonum«, 141 f.
Oldenburg, Hamburger Rathsmusikant 184.
Olthof, Statius, Psalmenkompositionen 312. — textkritische Bemerkungen zu den verschiedenen Ausgaben 466 ff.
Orchester, Beschreibung derselben zur Zeit Ludwigs XIV. 584.
Orgel als Begleiterin des Gemeindegesanges 309 f.
Orgovinus, H., »musica nova« 492.
Osiander, Lucas, Kirchenlieder (1586) 310.
Osterminchius, Schuldramen 330, 346.
Ott, Liederbuch (1544), Tonartenanordnung 478.
Otto, Stephan, Bewerber um das Freiberger Kantorat 525.

Palestrina, das »hohe Lied Salomonis«, Tonartenanordnung 478. — sein Einfluß auf Demant, 501.
Pape, Ambrosius, Schuldramen 334, 337, 340 f., 349.
Papeus, Petrus, Schuldramen 325 f.
Paris, die Oper daselbst, 584. — Auftreten von lkapellen bei der Weltausstellung (1889) 276 ff.
Passionen 470 f., 520 ff.
Paumann, Konr., Stimmung seiner Orgel, 61 f.
Penzel, Aufführung seiner Werke in Breslau 233.
Perckhaimer, Wolfg., »sacri hymni« (1591) 495.

Digitized by Google

Perinnus, ein Thema desselben von Demant benutzt 516.
Perlein, Andres, Musiker 100.
Peschel, Fagottist 213.
Pfeilschmidt, Andr., Schuldramen 332, 348.
Pfiffer, Pianist in Breslau 212.
Pfuhl, Minna, Sängerin 212.
Pfund, Georg, s. Pondo.
Philicinus, Petr., Schuldramen 333.
Philidor, Biographisches 584.
Philipp, Kompositionen 223.
Pinellus, »Magnificat« (1583) 491.
Pixis, sen., Geiger 213.
Pixis, jun., Klaviervirtuos 213.
Plato, seine ethisch-pädagogische Würdigung der Musik 391 ff. — Charakterisirung der Tonarten 396. — Verwendung von Instrumenten 398. — Orchestik 398 ff.
Plessner, Guitarrevirtuos 213.
Pleyel, Werke in Breslau aufgeführt 217.
Plutarch, Erklärung der χρωματικὴ διάλεκτος 140.
Poleus, Zachar., Schuldramen 340.
Polledro, Geiger 213.
Pondo, Georg, Schuldramen 339.
Poser, Sängerin in Breslau 212.
Posner, Kantor in Breslau 230, 234, 240 Anm. 2.
Postel, Christian Heinr., Textdichter 168—170, 172, 199.
Prätorius, Peter, Schuldramen 333.
Prätorius, Tobias, Kantor in Freiberg, Vorgänger Demants 492.
Prätorius, Mich., Beziehungen zu Baryphonus 144, — »Psalm 116«, 519.
Prätorius (?), Textdichter 191, 199.
Pulvermacher, Textdichter 239.
Ptolemäus, Theilung der Quarte 36.

Quedlinburg, Beziehungen Qu.'s zu Wernigerode 114 f.

Rafael, Kontrabassist und Komponist in Breslau 218, 222.
Rameau, Biographisches 584.
Ramis', Bartolomeo de, Temperaturversuch 44.
Rasser, Joh., Schuldramen 334, 347 f.
Raumer, v., Mitbegründer des Breslauer Vereins für Kirchenmusik 231.
Rebhun, Paul, Schuldramen 321, 323, 337, 342, 344. — Notenbeispiele 364 ff.
Redlich, Pianist in Breslau 212.
Regnart, sein Einfluß auf Demant 478, 508. — Passion 521.
Reichardt, Joh. Friedr., sein Urtheil über R. Keiser 180 f. — Werke in Breslau aufgeführt 205, 219, 222.
Reinwald, Eberhardt, Violinvirtuos 171.
Resinarius, Baltas., Bischof zu Böhmisch - Leippa, Schüler H. Isaaks 470 f., 520.
Ressel, Schüler F. W. Berners 229.
Reuchlin, Schuldramen 314 f., 319, 331, 342, 345. — Notenbeispiele 353 ff.
Rex, Kompositionen 223.
Reypchius, Georg, Schuldramen 333, 349.
Rhaw, »symphoniae jucundae«, Tonartenanordnung 478.
Rhodius, Theod., Schuldramen 341, 344.
Ricci, Sänger in Stuttgart 188.
Riccius, Th., »Sacrae cantiones«, 495.
Richey, Mich., Textdichter 183, 199.
Richter, Prof., Gründer des ersten Breslauer Abonnementskonzerts 204, 206 ff., 209, 212, 223.
Riemann, Hugo, seine Theorie der Untertöne 437 ff.
Riemschneider, Joh. Gottfr., Domkantor in Hamburg 192.
Righini, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Righini, Sängerin, 213.
Ringwaldt, Barthol., Schuldramen 338.
Rischmüller, Sängerin in Hamburg 171.
Rochlitz, Kompositionen 219, 222.
Rode, Geiger und Komponist 213, 217. — Beziehungen zu Boucher 283 f., 289.
Römhild, Joh. Theod., Kapellmeister und Organist in Merseburg 162.
Römolt, Joh., Schuldramen 334, 346.
Röhrig, s. Calaminus.
Rollenhagen, Gabriel, Schuldramen 341. — Beziehungen zu Demant 503.
Rollenhagen, Georg, Schuldramen 333 f., 344, 350 f. — Notenbeispiele 377 ff.
Romberg, A., Werke in Breslau aufgeführt 209, 224.
Romberg, B., Werke in Breslau aufgeführt 209, 213, 217, 219.
Rosetti, Werke in Breslau aufgeführt 233.
Rossini, Biographisches 584.
Roth, Mich., zeitlang Organist in Freiberg 510.
Rothkirch, v., Schwester des Kompon. Righini, Sängerin in Breslau 212.

Digitized by Google

Rovetta, »Salve regina« 230 Anm. 2.
Rüte, Hans v., Schuldramen 332, 347 f.
Rulichius, Jak., Schuldramen 339, 343.
Rungenhagen, Kompositionen 223.
Ruoff, Jak., Schuldramen 323, 329, 331, 347.

Sabbatini, Galeazzo, Versuch reiner Stimmung 73 f.
Sacchini, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Sachs, Hans, Schuldramen 345.
Sacosini, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Sämann, Kompositionen 223.
Salat, Hans, Schuldramen 322.
Salinas, Temperaturversuch 64.
Sanders, Joh., Schuldramen 337, 349.
Sapidus, Joach., Schuldramen 325, 329.
Sarti, Werke in Breslau aufgeführt 205, 233.
Sauer, Kompositionen 223.
Sauerbrey, Pächter der Hamburger Oper 179, 185, 589.
Saurius, Andr., Schuldramen 340 f., 343.
Scandelli, Lieder und Passion 478, 520 f.
Schall, Redakteur, Liederdichter 215 f., 218—221, 238 f.
Schalreuter, »Aufer immensam, deus, aufer iram« 312.
Scharfenecker, Andr., Schuldramen 341.
Scheibler, Kompositionen 223.
Scheidemann, Heinr., akkordische Satzweise 310.
Schein, Joh. Herm., »Psalm 116« 519.
Scheinlein, Matth. Friedr., Lautenmacher, sein Todesjahr 420.
Schelle, Joh., Thomaskantor 162, 164.
Scheller, Geiger 213.
Schieferdecker, Christian, Organist in Teuchern 160, 178.
Schieferdecker, Joh. Christian, Sohn des Christian S., Organist in Lübeck 160 Anm. 1, 174 Anm. 1, 178.
Schimpff, Komponist eines Fastnachtsspieles 318.
Schlettstadt, Aufführung von Schuldramen daselbst 325.
Schlick, Arn., seine Temperaturversuche 62 ff.
Schlick, Sängerin 213.
Schmeltzl, Wolfg., Schuldramen 332.
Schmid, Thomas, Schuldramen 335, 349.
Schmidder, Mart., Schuldramen 337, 345. — Notenbeispiele 386 f.
Schmidt, Kompositionen 223.
Schnabel, Jos. Ign., Organist, Geiger und Dirigent in Breslau 204, 206, 208—211, 215, 221 f., 224, 227 f., 231—234, 240.
Schnabel, Bruder des Jos. Ign. S., Klarinettist in Breslau 212.
Schnabel, Sohn von Jos. Ign. S., Geiger in Breslau 212.
Schneider, Kompositionen in Breslau aufgeführt 217, 222, 225.
Schneiderreit, Gust., Textdichter 238.
Schnyder, Xaver S. v. Wartensee, Kompositionen 222.
Schober, Sängerin in Hamburg 171.
Schöpper, Jak., Schuldramen 330, 332, 334, 342, 349.
Schonäus, Cornelius, Schuldramen 335 f., 340.
Schott, Gerh., Leiter der Hamburger Oper 167—169, 172.
Schreiber, Textdichter 237.
Schröter, Leonh., akkordische Satzweise 310.
Schubert, Kompositionen 222.
Schütz, Heinr., Beziehungen zu Baryphonus 114. — »Psalm 116«, 520. — Auferstehung 522. — sein Schüler List 525.
Schuldramen 99. — ihre Chorgesänge 309—387. — Ursprung derselben 315.
Schulz (?), Kompositionen 222.
Schuppanzigh, Geiger 213.
Schuster, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Schweher, Christophorus, pflegt den Chorgesang in Budweis 472.
Seidler-Wranitzky, Sängerin 213, 225.
Senfl, Ludw., Oden, 311, 328. — »Non moriar«. 123 ff. — »In pace simul dormiam« 329. — »Vitam quae faciunt« 373.
Siebigk, Prof., Kunstkritiker in Breslau 215.
Siegert, Kantor in Breslau 227, 230 f., 233 f.
Smith, Rob., Versuch reiner Stimmung 72 f.
Sonntag, Sängerin 213 f.
Spangenberg, Cyriacus, Schuldramen 312, 338 343.
Speier, Aufführung von Schuldramen daselbst 349.
Spiecher, Kompositionen 222.
Spilner, Heinr., Bewerber um das Freiberger Kantorat 492.
Spohr, in Breslau 209, 213, 219, 222, 224.
Spohr, Harfenvirtuosin 213.
Steffani, Agostino, Opernkomponist 167 f., 172.
Steiner, Joach., sein reingestimmtes Harmonium 18 ff.
Stephani, Clemens, Herausgeber von Sammel-

Digitized by Google

werken in Eger 471 f., 520.
Stimmung, reine, beim mehrstimmigen Gesange, 47 ff. — ältere Versuche derselben 59 ff. — im Gegensatz zur Temperatur 456 ff.
Stöckel, Leonh., Schuldramen 333.
Stöckel, Textdichter 238.
Stricerius, Joh., Schuldramen 338.
Strungk, Nik. Ad., gründet die Leipziger Oper 164 Anm. 1.
Sturm, Sam., Kantor in Breslau 227.
Stuttgart, Aufführungen daselbst 186, 188.
Stymmelius, Christopher, Schuldramen 331, 335, 342.

Tanaka, Shohé, sein reingestimmtes Harmonium 18 ff. — Form der Klaviatur, Bestimmung der Tasten 23 ff. — Notenschrift dafür 28 f. — Vorrichtung zum Transponiren 29 f. — Vortrag auf demselben 30 ff. — Vorzüge 33 f.
»Tandernaken«, bei Chr. Demant 483.
Taschenberg, Cellist in Breslau 218.
Telemann, bewirbt sich ums Thomaskantorat 174 Anm. 1. — Opern-Arien 176, 190. — Urtheil über Keiser 194 f.
Telonius, Mich., Organist in Eisenberg 152 Anm. 1, 158.
Temperatur, der Tastinstrumente 580 f. — im Gegensatz zur reinen Stimmung 456 ff.
Terzi, Familie T. konzertiert in Breslau 213.
Theogerus, sein Tonsystem 303.
Thylesius, Thomas, Schuldramen 330, 343.
Tirolf, Hans, Schuldramen 325.
Tonalität, harmonische Tonart 554 ff. — Leitereigene Akkorde und Akkordverbindungen 559 ff. — Übergreifende Töne 568 ff. — Modulation 575 ff. — Enharmonik 579 ff.
Tonarten, ihre Anordnung in Werken des 16. Jh. 478.
Tonsor, Mich., »sacrae cantiones« 495.
Tonsystem, über das reine T., 2 ff.
Traetta, Werke in Breslau aufgeführt 205.
Tritonius, Oden 311 f., 317, 328.

Uber, Gebrüder U., Mitglieder des Breslauer Quartettvereins 217.
Untertöne, Theorie derselben 437 ff.
Uttendal, Alex., »Sacrae cantiones« 495.
Uz, Textdichter 240.

Valle, Pietro della V., Versuch reiner Stimmung 85.
»Van liefden comt groot liden«, Melodie 586 ff.
Vekenstedt, Kantor in Wernigerode 113 Anm. 2.
Velde, van der V., Textdichter 237, 239.
Verdeloth, Phil., Motette »si bona suscepimus« 329.
Vernulæus, Nikol., Schuldramen 341.
Vicentino, Nicolò, Temperaturversuch 66 f.
Vinci, Leonardo, Arien 193, 196, 589.
Viotti, Beziehungen zu Boucher 283, 286 f., 290.
Vogel, Joh. Christoph, Komponist, Beziehungen zu Boucher 280.
Vogler, Abt, seine Harmonielehre 216. — Kompositionen 236.
Voigt, Valentin, Schuldramen 323.
Voigtländer, Gebr., 2 Odenmelodien 416.
Vulpius, Melch., akkordische Satzweise 310.

Wagner, Gregor, Schuldramen 331.
Wagner, Rich., Biographisches 584 f.
Walla, Gast des Breslauer Quartettvereins 217.
Walliser, eine »fuga« von ihm in Ch. Demants »isagoge« 491, 523.
Walther, Joh., »Non moriar« 127 f. — »Ego sum resurrectio et vita« 329. — Passion 471, 520 f.
Weber, Hans, Lied auf die Wiedereroberung der Festung Raab 481 Anm. 2.
Weber, C. M. v., Werke in Breslau aufgeführt 209, 219, 222, 224. — Beziehungen zu F. W. Berner, 211, 214, 235, 238.
Weber, A., Breslauer Musiker 209, 212 f.
Weber, Gottfr., Organist in Teuchern 161.
Weighardt, Christophor., Bewerber um das Freiberger Kantorat 492.
»Wend' ab deinen Zorn, lieber Gott« 312.
Wendt, Kompositionen 222.
Wernigerode, religiöses Leben dort zu Anfang des 16. Jh. 98 — Beziehungen W.'s zu Quedlinburg, 114 f.
Wert, Jaches, »Musici suavissimi« (1583) 495.
Wichgrevius, Albert., Schuldramen 340.
Wickram, Jörg, Schuldramen 332, 335.
Winter, Werke in Breslau aufgeführt 209.
Winterfeld, v., pflegt die Kirchenmusik in Breslau 221, 231.
»Wir leben wie ein Wandersmann« 312.
Wölfl, Klaviervirtuos, Beziehungen zu F. W. Berner 211, 213.

Digitized by Google

Wohlfarth, Musiker in Breslau 212, 222.
Wolf, Kompositionen 223.
Wolfenbüttel, Opernaufführungen dort 164.
Wolfram, Flötist 213.
Wollauth, Kompositionen 222.
Wranitzky, s. Seidler-W.

Zahn, Zachar., Schuldramen 338.
Zahn'scher Verein in Breslau 211, 217, 236.
Zanotti, Madrigale 495.
Zarlino, Gioseffo, Temperaturversuch 45 ff., 65 ff., 68 ff. — Streit mit Vicentio Galilei 75 ff.
Zedlitz, Textdichter 238.
Zelter, in Breslau 221, 222, 227.
Zeuri, Dichter 237.
Ziegler, Hieron., Schuldramen 328, 330—333, 342, 346.
Zipfel, Flötist in Breslau 212.
Zitzmann, Textdichter 238.
Zöllner, Schüler F. W. Berners 229.
Zovitius, Jak., Schuldramen 320, 325 f., 330.
Zschille, Tobias, Organist in Eisenberg 152 f.
Zwickau, Aufführung von Schuldram. daselbst 322

Adressen der Herausgeber:

Professor Dr. Spitta, d. Z. geschäftsführender Herausgeber, Berlin, W. Burggrafenstraße 10; Dr. Friedrich Chrysander, Bergedorf bei Hamburg; Professor Dr. Guido Adler, Prag, Weinberge, Celakovskygasse 15.

Digitized by Google

Digitized by Google

STANFORD UNIVERSITY LIBRARY

To avoid fine, this book should be returned on or before the date last stamped below.

Property of the Department of Health
Please return to the Health Sciences Library

WS
100
WS 100 S878 A
1978

MS
W668
1978
no.2

NLM 03-15-78